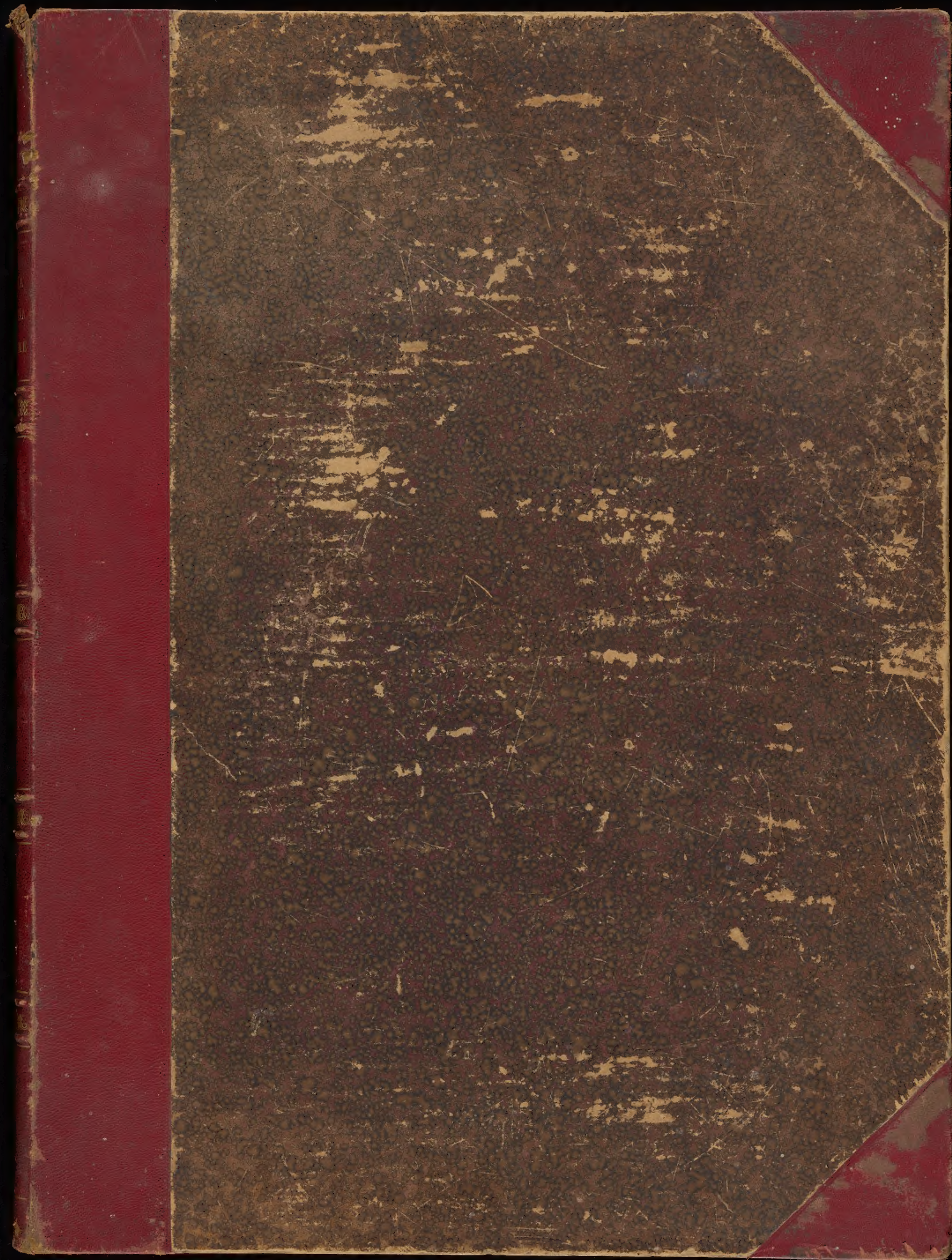


LA

FACCIATA DI S. MARIA DEL FIORE

ILLUSTRAZIONE

STORICA E ARTISTICA

DELL' ARCHITETTO

LUIGI DEL MORO



FIRENZE
GIUSEPPE FERRONI, EDITORE

1888

FIRENZE
TIP. DI G. CARNESECCHI E FIGLI
Piazza d'Arno, 1
—
1888

ALLA MEMORIA

DI

EMILIO DE FABRIS

ARCHITETTO DELLA FACCIATA

DI S. MARIA DEL FIORE

DEDICA

LUIGI DEL MORO

CON LA GRATITUDINE DI UN DISCEPOLO

CHE IL MAESTRO VOLLE AIUTO A TANTA OPERA

PREFAZIONE

Le molteplici e svariate vicende, a cui la facciata di S. Maria del Fiore andò incontro dai tempi di Arnolfo ai nostri, hanno, sino alla seconda metà del secolo XIV, un'intima relazione coi cambiamenti che nel concetto generale della chiesa furono in quel periodo di tempo successivamente introdotti. Dal secolo XV fino ai primordi del nostro, esse invece seguono l'evoluzione dell'arte in modo affatto indipendente dal carattere originario del monumento. Era quindi necessario, per la retta intelligenza delle vicende di quel periodo antico della facciata, toccar brevemente della storia generale del monumento.

Nella compilazione dell'opera mi sono studiato di porre, quanto era possibile, in armonia fra loro i dati di fatto che offriva in sè stesso il monumento, colle notizie che ci porgono i documenti sincroni. Per la parte antica dei quali documenti potei valermi della compiuta raccolta, prima che fosse pubblicata, fattane dal chiarissimo comm. Cesare Guasti, al quale mi professo riconoscente di questo atto cortese. Per gli altri documenti ho attinto precipuamente alla copiosa fonte dell'Archivio dell'Opera.

Mi è grato poi ricordare il mio amico Dott. Bernardo Marrai, al cui valido aiuto nella compilazione del lavoro mi corre l'obbligo di rendere qui pubblica testimonianza.

Firenze, 12 Maggio 1887.

Luigi Del Moro.

CENNI STORICI

SULL' EDIFICAZIONE

DI

SANTA MARIA DEL FIORE

(DAL 1294 AL 1367)

Nel Giugno del 1293 il Comune di Firenze rivolgeva per la prima volta il pensiero all'antica Santa Reparata, cattedrale della città, coll'intendimento di « rinnovarla »,[1] poichè fosse, come narra il Villani,[2] « di molta grossa forma e piccola a comperazione di siffatta chiesa », e sarebbe stata simile nella sua forma alla cattedrale di Fiesole o alla basilica di S. Miniato. Della sua grandezza nulla è dato precisare;[3] ma della sua forma abbiamo una conferma alla tradizione, per l'interno nell'esistenza della cripta,[4] e per l'esterno





Fig. 1

cittade ». Secondo la tradizione, riferita da alcuni storici, quella chiesa avrebbe avuto la « lunghezza dalle prime alle seconde porte del fianco, o poco meno di quanto tiene la nave della presente in una miniatura[5] (fig. I) che ce la rappresenta insieme colla sua torre. La quale, come sappiamo dai documenti, sorgeva presso l'angolo settentrionale della facciata della Chiesa.

[1] An. 1293, giugno 11. In Consilio generali Comunis proposuit Lapus Talenti camerarius comunis Florentie, si videtur Consilio quod infrascripte expensse fieri possint et debeant pro Comuni, videlicet . . . . Item de iij° libris expendendis in reparatione Sancte Reparate . . . . Placuit ijc xlij secundum propositionem. Nolentes fuerunt lv. (*Consulte*, IV, 55).

[2] G. Villani, *Cronica*, libro VIII, cap. 9.

[3] Soltanto chi volesse argomentare dalle vaghe indicazioni della tradizione, potrebbe fissarne la lunghezza in due terzi e la larghezza in circa la metà del corpo anteriore di santa Maria del Fiore.

[4] Anno 1333 novembre. « Nella chiesa e Duomo di san Giovanni salì l'acqua infino al piano di sopra dell'altare, più alto che mezze le colonne del profferito dinanzi alla porta. E in santa Reparata infino all'arcora delle volte vecchie di sotto al coro; e abbattè in terra la colonna colla croce del segno di san Zanobi ch'era nella piazza ». (G. Villani, *Cronica*, libro XI, cap. 1).

[5] Trovammo questa miniatura nel codice in pergamena intitolato il Biadaiuolo, che si conserva ora nella Medicea-Laurenziana, pervenutovi per legato dell'ultimo discendente della famiglia Tempi. In quel codice un certo Domenico Lenzi registrava di mano in mano i prezzi delle grasce in Firenze negli anni di carestia dal 1300

La « rinnovazione » dell' antica santa Reparata veniva certo al popolo fiorentino ispirata da un alto concetto di sè, nel quale alla fede profonda si univa un sentimento grandioso dell' arte, effetto di quella riforma generale che si era in essa iniziata fino dalla prima metà del secolo, e alla cui evoluzione è noto quanto conferissero e gli ordini claustrali e i comuni liberi coll' edificazione di tanti superbi monumenti religiosi e civili. Il decreto, che vuolsi fosse allora emanato dalla Signoria di Firenze, per la prima volta pubblicato dal Del Migliore,[1] lascia, è vero, un qualche dubbio sulla sua autenticità;[2] ma che quell' intendimento religioso ed artistico fosse nell' animo del popolo fiorentino, apparisce da non pochi documenti sincroni, in uno dei quali, che è dei 31 di marzo 1294, è detto: « In subsidium et pro subsidio et opere ecclesie Sancte Reparate ecclesie catedralis civitatis Florentie, que indiget reparatione et reparari et reffici debet, ad honorem et laudem Dei et beate Virginis Marie, et ad honorem comunis et populi Florentini, et ad decorem iamdicte civitatis Florentie ».[3]

La « rinnovazione » dell' antica chiesa di santa Reparata risale a quel periodo dell' arte che alle forme basilicali, derivate dalle antichità Greco-Romane ed usate fino allora negli edifizi sacri, sostituiva le mirabili cattedrali edificate in quel tempo nelle varie parti d' Europa. In queste opere monumentali di nuova creazione, dedicate al culto divino, alcune fra le più cospicue città della media Italia, quali Assisi, Orvieto, Bologna, Pisa, Lucca, Siena e Firenze, si valsero delle forme dello stile archi-acuto, ma peraltro piegandole al proprio sentimento nell' arte, e fondendole con quelle delle patrie tradizioni. Ma Firenze tra esse, per quella organica evoluzione che fu propria della sua arte, e teneva al genio innato che è nell' indole del suo popolo, seppe anche più o meno profondamente modificarle usandole negli edifizi così religiosi come civili. Imprimendo loro un carattere affatto locale, in cui gli elementi esotici più intimamente assimilati si fusero cogli elementi indigeni, essa creava opere di una stupenda armonia e di un' imponenza grandiosa.

L' avere alcune di quelle città preceduto Firenze nella edificazione o fondazione delle loro chiese monumentali, fu somma ventura per l' arte. Firenze, cui per lo innanzi le discordie intestine avevano impedito di attendere alla riedificazione della sua cattedrale, non appena potè, trovandosi « in assai tranquillo stato, essendo passate le fortune del popolo per le novità di Giano della Bella »,[4] rivolgervi il pensiero, dal sentimento dell' emulazione colle altre città, non meno che dal concetto della propria potenza per l' accrescimento del suo popolo e per la floridezza dei suoi commerci, attingeva quel nobile intendimento di tutte superarle nella grandezza, bellezza e magnificenza dell' opera.[5]

Ad Arnolfo di Cambio da Colle, ingegno potente, educato alla scuola di Niccola Pisano, e perfezionatosi colla pratica dell' arte da lui largamente esercitata in molte città ed anche in Roma, ove allora fiorivano i Cosmati, veniva dal Comune fiorentino, di cui era capomaestro, allogata l' edificazione della nuova chiesa. E Arnolfo ne gettava le prime fondamenta fra il Marzo e il Settembre del 1294, poichè la chiesa, che ai dì 31 di Marzo di quell' anno « indiget reparatione et reparari et reffici debet », ai dì 11 di Settembre dello stesso anno « iam incepta est reparari et renovari ».

La benedizione delle nuove fondamenta era peraltro con gran solennità e concorso di popolo celebrata due anni dopo (1296) dal cardinale Pietro Valeriani, legato di Papa Bonifazio VIII, e dal vescovo Francesco Monaldeschi;[6] e di essa fa ricordo l' iscrizione murata nel lato meridionale della chiesa in prossimità della facciata:

✠ ANNIS · MILLENIS · CENTVBIS · OTTO · NOGENIS
VENIT · LEGATVS · ROMA · BONITATE · DOTATVS
QVI · LAPIDE · FIXIT · FVNDO · SIMVL 7 BNDIXIT
PRESVLE · FRANCISCO · GESTANTI · PONTIFICATV
ISTVD ABARNVLFO · TEPLV · FVIT · EDIFICATVM
HOC OPVS · INSIGNE · DECORANS · FLORETIA · DIGNE
REGINE · CELI · CONSTRVXIT · MENTE · FIDELI
QVA TV · VIRGO PIA · SEMP · DEFENDE · MARIA

La chiesa fondata da Arnolfo aveva già tale ampiezza che includeva nel suo perimetro l' antica santa Reparata colla sua torre, l' annesso chiostro, la Cappella dei Laudesi,[8] le case canonicali, la chiesa di S. Michele de' Visdomini ed altri fabbricati. Il Villani, dopo aver narrato che « e' cittadini s' accordarono di rinovare e crescere la chiesa maggiore di Firenze », soggiunge, è vero, « ordinarono di crescierla e di trarla a dietro »; ma queste ultime parole per nulla vogliono intendersi che la nuova chiesa venisse portata indietro colla sua fronte. È oggi invece dato asserire che il massimo ingrandimento della chiesa, nel senso della sua lunghezza, venne fatto bensì dalla parte delle tribune, ma che il muro della sua facciata fu costruito per intero, su nuove fondazioni, davanti e a poca distanza dalla fronte dell' antica chiesa.

È infatti impossibile ammettere (prendendo alla lettera le parole del Villani) che quel muro venisse fondato dietro la fronte dell' antica santa Reparata; poichè in tal caso, tagliando quella chiesa per intero nel senso trasversale, ne avrebbe affatto scompaginata l' organica struttura laddove sappiamo che la chiesa, nel tutto suo insieme presso che intatta, fu lasciata in piedi fino al 1378. Soltanto era stato per lo innanzi necessario scoprirne qua e là il tetto per dar luogo all' innalzamento delle nuove colonne che cadevano sotto le sue volte.[9]

Nel praticare le fondazioni dell' odierna facciata non si rinvennero tracce di sostruzioni di antichi monumenti verso il Battistero. Si trovò, è vero, una larga platea in corrispondenza del suo angolo

al 1335 (manca il resto), narrava i tumulti che nella nostra e nelle altre città della Toscana erano avvenuti a cagione della carestia, e di tanto in tanto rappresentava con miniature quei tumulti sovra un fondo che riproduceva in modo libero alcuni monumenti ed edifizi di Firenze.

[1] *Firenze illustrata*, libro I, 1684.

[2] Così per la forma come per il contenuto: nella prima non è la semplicità antica; nel secondo è in parte il reflesso del fatto posteriore.

[3] *Consulte*, IV, 88. *Provvisioni*, protocolli, II, 116.

[4] G. Villani, *Cronica*, lib VIII, cap. 9.

[5] Nel decreto col quale Arnolfo veniva dal Comune di Firenze esonerato, finchè vivesse, da ogni pubblica gravezza, si legge: « An. 1300, Aprile 1 . . . . Consilium centum virorum populi Florentini . . . . Visa et diligenter examinata quadam petitione dominis Prioribus artium et Vexillifero iustitie populi Florentini per magistrum Arnolphum de Colle filium olim Cambii super infrascriptis porrecta et facta; et considerato quod idem magister Arnolphus est capudmagister laborerii et operis ecclesie Beate Reparate maioris ecclesie Florentine, et quod ipse est famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio qui in vicinis partibus cognoscatur, et quod per ipsius industriam experientiam et ingenium comune et populus Florentie ex magnifico et visibili principio dicti operis ecclesie iamdicte inchoacti per ipsum magistrum Arnolphum habere sperat *venustius et honorabilius templum aliquo alio quod sit in partibus Tuscie* ». (*Provvisioni*, X, 235).

[6] Il Monaldeschi erasi nel 1290 trovato presente alla fondazione del Duomo d' Orvieto, dalla cui Sede vescovile veniva traslatato a quella di Firenze nel 1295 (Conte Tommaso Piccolomini-Adami, *Guida Storico-Artistica della città di Orvieto. Siena*, 1883).

[7] Di questo verso che indica l' anno 1296 (per lungo tempo si era creduto indicasse l' anno 1298) devesi al Guasti la retta interpretazione.

[8] Sulla parete del fianco meridionale di santa Maria del Fiore si legge questa iscrizione: « S. Sotietatis Laudensium Beate Marie Virginis qui congregantur in ecclesia Sancte Reparate An. domini MCCCX de mense november ».

[9] « Di x di magio 1356. Del tetto e ispazo della chiesa. — Fate ricoprire il tetto con pocha ispesa ». (*Ricordanze* del provveditore Filippo Marsili).

« Di xij di luglio mccclvij mercoledì . . . . allogharono a Franciescho di Iacopo . . . . amendue i fondamenti delle seconde colonne le quali vengono sotto le volte » (Id.).

verso la via de'Martelli, ma sappiamo che essa, come diremo a suo luogo, fu murata nel 1633.

Male poi si capirebbe, anche per le ragioni dell'arte, come potesse il muro dell'antica chiesa essere innestato e incorporato col muro della nuova, poichè la nessuna corrispondenza fra le porte dell'una e dell'altra avrebbe cagionato un grave disordine nella costruzione del muro a scapito della sua solidità. Ma che realmente questo fatto non ebbe luogo, è provato da un documento, in cui vengono distintamente indicate là « porta nuova e l'entrata di chiesa »,[1] per la quale entrata devesi intendere la porta dell'antica santa Reparata. La coesistenza di quelle due porte, se il muro nuovo fosse stato innestato coll'antico, sarebbe impossibile a concepirsi; ed è perciò una prova manifesta che tra la fronte dell'antica e il muro di facciata della nuova chiesa esisteva un'intercapedine, la quale peraltro non poteva essere che piccola. Chi rifletta quanto poco sia lo spazio che rimane ora fra santa Maria del Fiore e il Battistero, facilmente si persuaderà che di quello esistente allora fra la santa Reparata e il Battistero medesimo non dovessero quegli antichi nostri occuparne più di quanto era necessario.

Resta così provato che la facciata della nuova chiesa surse di sana pianta davanti e in molta prossimità dell'antica santa Reparata. Questo spostamento verso il Battistero è così lieve, rimpetto all'ingrandimento generale della chiesa, che per nulla detrae all'esattezza delle parole del Villani, « ordinarono di crescierla e di trarla a dietro ».

L'asse longitudinale della nuova chiesa, rispetto a quello dell'antica, fu spostato affatto verso il mezzogiorno. Nel gruppo di fabbricati che vennero inclusi nel perimetro delle nuove fondazioni, l'antica santa Reparata colla sua torre era posta a settentrione; mentre il chiostro contiguo, le case canonicali[2] ed altri edifizi erano collocati a mezzogiorno. Sappiamo infatti che tanto la torre quanto la chiesa furono lasciate in piedi, l'una fino al 1357, nel quale anno venne demolita « fino alla riseglia della faccia della chiesa »,[3] e l'altra fino al 1378, in cui fu per intero demolita. Non era possibile lasciare in piedi la torre, perchè essendo essa molto vicina al muro del fianco settentrionale della nuova chiesa, avrebbe recato impedimento ai lavori quando in quell'anno stesso in cui fu demolita (19 di Settembre) si pose mano (17 Novembre) alla fondazione dei membri. La chiesa invece fu lasciata in piedi per l'esercizio del culto, e quando ebbe a presentare alcune difficoltà per i muramenti che cadevano sotto le sue volte, fu di mano in mano provveduto con parziali rotture e con opere di sostegno.[4]

Uno dei precipui concetti d'Arnolfo si fu quello di far coincidere l'asse longitudinale della sua chiesa coll'asse del Battistero.

Dai libri dell'arte della Lana il senatore Carlo Strozzi trascriveva nei suoi ricordi la seguente partita riportataci dal Richa: « La scarsella, o sia Tribuna si principiò nel 1202, la quale cade dove prima era la porta antica, ed unica di S. Giovanni ».[5] Prima dunque che pur si pensasse alla rinnovazione di santa Reparata era stato nel S. Giovanni praticato l'ingresso dalla parte di levante verso la facciata dell'antica chiesa. Era naturale che da questo fatto sorgesse spontaneo nella mente di Arnolfo il concetto di quella coincidenza degli assi dei due monumenti, ora che questi si volgevano la fronte. La quale coincidenza tornava benissimo ad Arnolfo, perchè, volendo che la nuova chiesa avesse un'ampiezza molto maggiore dell'antica, poteva estendere il tracciato delle sue fondazioni al di là della torre.

Se abbiamo una certezza assoluta che le fondazioni del corpo anteriore della nuova santa Reparata nel loro tracciato generale furono opera di Arnolfo, non abbiamo pari certezza intorno alla quantità ed entità delle opere di muramento da esso eseguite così sulla facciata come sui fianchi. Ma non dovettero essere di poca importanza, se vogliasi avere nel conto che merita il decreto, da noi già riportato, col quale Arnolfo veniva esonerato dalle gravezze del Comune per la sua nuova chiesa. Quella straordinaria remunerazione è già per se stessa di tale entità, che non par credibile a lui venisse fatta per le sole fondazioni; e nemmeno sulla ripromessa futura che la chiesa, da lui soltanto fondata, sarebbe riuscita un'opera grandiosa meritevole di un premio così segnalato, giudicandone dal solo disegno o dalla vastità del tracciato generale. Anche le parole « ex magnifico et visibili principio dicti operis ecclesie », che si leggono in quel decreto, ci pare che indichino chiaramente qualche cosa più che le sole fondazioni. È quindi ragionevole indurre che quella remunerazione di un popolo riconoscente e munifico venisse fatta per la speranza fondata su quanto aveva già eseguito il sommo architetto, cioè di « avere il più bello, il più onorevole tempio di qualsiasi altro della Toscana ». A noi peraltro, per la scarsità delle notizie, non è dato di accertare, se non in piccola parte, quali e quanti fossero i lavori eseguiti da Arnolfo. Soltanto si può, almeno fino a un certo segno, indicare, come in seguito faremo, la qualità e quantità di quei lavori che nella nuova chiesa si andarono eseguendo, probabilmente sempre sul disegno di Arnolfo, dai tempi di questo fino a quelli del Talenti. Intanto stimiamo sia prezzo dell'opera narrare le principali vicende, cui andarono soggetti gli stanziamenti dal Comune fatti « in sussidio della chiesa », ed esporre in pari tempo e di mano in mano alcuni altri avvenimenti relativi alla direzione e amministrazione dell'opera; poichè e da quelle vicende e da questi avvenimenti ci pare che venga fatta non poca luce sulle diverse fasi e sul lento procedere dei lavori della chiesa e della sua facciata.

Dal 1294, anno della fondazione della chiesa, al 1300 (s. f.), anno della morte di Arnolfo,[6] si trovano più volte stanziate dal Comune varie somme assai ragguardevoli, perchè la chiesa avesse il desiderato incremento, ed anche per comprare case e terreni da includersi e porsi nella chiesa anzidetta.[7]

Dopo la morte di Arnolfo, i lavori furono condotti con molta lentezza e talora quasi abbandonati fino al 1318. In questo non breve spazio di tempo, solo un nuovo sussidio venne stanziato in favore della chiesa dal Comune, con una provvisione dei 24, 25

[1] « Di xvij di novembre 1357. Alloghammo a Baldino Nepi manuale a raguaghare tutti i fondamenti che sono in mezo tralla porta nuova e l'entrata di chiesa, per lire iij piccioli » (*Ricor.* del provv. Marsili).

[2] « An. 1362, febbraio 1. Operarii ...., actendentes et considerantes quod utile et necessarium est quod domus in qua habitabat dominus Thomasus Salterelli canonicus dicte chatedralis ecclesie, que domus est posita apud murum dicte ecclesie Sancte Reparate apud claustrum dicte ecclesie ...., destruatur et destrui debeat, reservando et conservando tettum dicte domus ad hoc ibidem possit laborari pro dicto opere etc ». (*Delib.*, I, 10).

[3] « Mccclvij di xxxj d'agosto .... Alloghammo a Baldino Nepi e Stefano Vannugi a disfare tutte le mura del campanile vecchio, fino alla riseglia della faccia della chiesa; e portare tutte le pietre di filo a' fondamenti sotto le volte, e l'altre abracciare ivi apresso al decto campanile .... ». (*Ricord.* del provv. Marsili).

[4] « Di 28 di lulglio 1357. Comandarono che domattina si metta mano a talgliare il pilastro di verso la sagrestia per potere fondare sotto le volte, chon uno archo per lo muro; che dicie Franciescho, che è sichuro modo » (Id.).

« Di iij d'aghosto giuovedì 1357. Allogharono i predetti operai a Giovanni di Lapo Ghini maestro a disfare l'archo e il muro sopra quello archo il quale è dallato a l'altare magiore verso la sagrestia infino al tetto, traendo due legni del tetto della chiesa, sanza muovere il tetto o disfare alchun'altra cosa .... (Id.).

[5] Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Tom. V.

[6] (An. 1300) « viii idus [martii]. Quiescit magister Arnolphus de l'opera di Sancta Reparata ». (*Obituario di santa Reparata*, 12).

[7] An. 1296, dicembre 6, 7. *Provvisioni*, VII, 13-14.

Novembre del 1301.[1] Erano decorsi appena otto mesi e mezzo dalla morte di quell'Architetto; e la chiesa anche in quella provvisione viene qualificata per opera meravigliosa. Ma da quell'anno in poi si andò sempre più rallentando nei lavori, per guisa tale che non se ne ha più veruna notizia fino al detto anno 1318: del quale anno si ha una prima deliberazione dei 7 d'Agosto, in cui è detto che i lavori da gran tempo indietro erano proceduti con lentezza, anzi quasi abbandonati per difetto di danaro.[2] Infatti, non solo non si erano dal Comune più stanziati nuovi e straordinari sussidi, ma anche di quelli ordinari già stanziati non si era potuta fare per intero l'esazione. Della poca o punta esattezza nei pagamenti del danaro dovuto all'opera di santa Reparata, forse non tanto deve accagionarsi la mala volontà, quasi che fosse sbollito l'entusiasmo per il compimento di un'opera che, per sè stessa magnifica, fu sempre giudicata di sommo decoro per la città, quanto le lotte intestine e molto più le guerre dispendiose che la Repubblica ebbe a sostenere co' vicini. Al difetto del danaro, a cui la deliberazione del 7 Agosto del 1318 riferiva la causa precipua della lentezza dei lavori, il Comune cercò di supplire stanziando un nuovo sussidio colla provvisione dei 3 Febbraio dello stesso anno (s. f.).[3] La quale provvisione ci dà anche la notizia di marmi comprati a Carrara, e di un maggior numero di maestri impiegati nella chiesa, « ut in eodem opere plus solito viriliter laboretur ». Ma dopo questa passeggera loro ripresa, i lavori venivano di nuovo per non breve tempo sospesi; poichè nel 1331 (come si ha da una provvisione dei 1, 2 d'Ottobre di quell'anno) la chiesa, la quale « cepta fuit tam formosa et pulcra », per non avere da un certo tempo il Comune assegnato più verun sussidio per essa, « remansit et est absque hedificatione aliqua, quod redundat in grande dedecus obbrobrium et abominationem Comunis iamdicti ».[4] E il Comune, per riparare alla trascuratezza del passato, consentiva un nuovo sussidio, affinchè i lavori potessero essere ripresi e continuati con maggiore alacrità.

Di questa ripresa dei lavori così scrive il Villani:

« Nel detto anno (1331) e mese d'ottobre, essendo la città di Firenze in assai tranquillo e buono stato, si ricominciò a lavorare la chiesa maggiore di santa Reparata di Firenze, ch'era stata lungo tempo vacua e sanza nulla operazione per le varie e diverse guerre e ispese avute la nostra città, come addietro è fatta menzione; e diessi in guardia per lo Comune la detta opera all'Arte della Lana, acciocchè più l'avanzassono. E istanziovvi il Comune gabella di danari due per libbra d'ogni danaro ch'uscisse di camera del Comune, come anticamente era usato. E oltre a ciò ordinarono una gabella di danari quattro per libbra sopra ogni gabelliere della somma che comperasse gabella dal Comune. Le quali due gabelle montavano l'anno libbre dodicimila di piccioli. E' lanaiuoli ordinarono, ch'ogni fondaco e bottega di tutti gli artefici di Firenze tenessono una cassettina, ove si mettessono il danaro di Dio, di ciò che si vendesse o comperasse: e montava l'anno, al cominciamento, libbre duemila. E di queste entrate si forniva la detta opera. E in questo anno fu in Firenze grande dovizia e ubertà di vittuaglia; e valse lo staio del grano colmo soldi otto di piccioli di lire tre il fiorino d'oro; che fu tenuto gran meraviglia, alla disordinata carestia stata l'anno 1329 e 1330 ».[6]

Dell'affidamento dell'opera all'arte della Lana fa ricordo un'iscrizione murata sul fianco settentrionale della chiesa in prossimità della facciata:

ANNOMILLENOCENTVTERTERQFDENO
CONIVNCTOPMOQSVMVIVIGITIMO
VIRGINEMATREPIADPISPIRANTEMARIA
HOCOPVSINSIGNESTATVITFLORENTIADIGNE
CONSVLIBDANDVPRVDENTADHEDIFICANDV
ARTIFICVLANECOPLENDVDENIQSANE

E in forza di tale affidamento, il Comune ordinava che gli operai della chiesa, che erano scelti dai consoli di quell'arte, dovessero ai Consoli medesimi render per lo innanzi ragione del danaro esatto e speso nei lavori della chiesa. L'affidamento dell'opera all'Arte della Lana, ricchissima fra tutte le altre fiorenti allora nella città, segna per la storia della chiesa una nuova fase. In breve volgere di tempo sorgevano, a decoro di Firenze e a gloria dell'arte, due dei più stupendi monumenti del secolo XIV, la chiesa di santa Maria del Fiore, ideata ed eseguita conforme un concetto più grandioso di quello di Arnolfo, e il campanile, creato come d'incanto e per una affatto nuova ispirazione.

Da quel momento in poi si fanno più ragguardevoli gli stanziamenti di danaro, e si comminano gravissime multe per tutti quelli che non fossero puntuali nei pagamenti.[6]

Nei tre anni che seguirono dal 1331 al 1334, in cui fu nominato capomaestro dell'opera Giotto di Bondone, vi è dunque luogo di credere che i lavori ripresi nella chiesa continuassero con una certa alacrità; ma in quest'ultimo anno venivano di nuovo non poco rallentati per la impresa del Campanile. L'elezione di Giotto era avvenuta ai 12 Aprile di quell'anno,[7] e poco più di due mesi dopo, ai 18 di Luglio, si gettavano le fondamenta del Campanile,[8] alla cui edificazione si rivolse dipoi la maggior cura degli operai, e più costanti ed assidui, che non fossero mai stati nella chiesa, vi fervero i lavori fino al suo compimento.

Nel breve lasso di tempo che Giotto fu capomaestro dell'opera dai 12 Aprile 1334 agli 8 di Gennaio 1336 (s. f.), non si ha ricordo veruno di cambiamenti introdotti nel disegno di Arnolfo: anzi non si ha pure ricordo di opere speciali da lui fatte in prosecuzione della chiesa. Sappiamo invece che Giotto in quel breve tempo della sua maestranza, lavorando certo con attività nel Campanile,

. . . . condusse tanto il lavoro,
Ch'e primi intagli fe' con bello stile.[9]

E anche è da credere che il grande pittore, in quegli ultimi due anni di sua vita, non mai trascurasse l'arte sua prediletta. Aveva inoltre, come capomaestro del Comune, l'ufficio d'invigilare le fabbriche e le fortificazioni della città. E sappiamo finalmente che, poco prima di morire, si assentava da Firenze.[10] Per le quali ragioni è

[1] *Provvisioni*, XI, 78-81. *Consulte*, V, 17-18.

[2] An. 1318, agosto 7. *Provvisioni*, XV, 210-214.

[3] An. 1318, febbraio 3. *Provvisioni*, XVI, 20-25.

[4] An. 1331, ottobre 1, 2. *Cod.* II, 1.

[5] G. Villani, *Cronica*, lib. X, cap. 195.

[6] « An. 1332, ottobre 9, 10. . . . . sub pena dupli eius quod solvere debuerit dicta occasione dicto operario seu operariis ». (*Cod.* II, 4-5).

[7] An. 1334, Aprile 12, 13. *Provvisioni*, XXVI, 84.

[8] « Nel detto anno (1334), a dì 18 di luglio, si cominciò a fondare il campanile nuovo di santa Reparata, di costa alla faccia della chiesa, in sulla piazza di Santo Giovanni. E a ciò fare e benedicere la prima pietra fu il Vescovo di Firenze con tutto il chericato, e co' signori Priori e l'altre signorie, con molto popolo a grande processione. E fecesi il fondamento infino all'acqua tutto sodo. E soprastante e provveditore della detta opera di Santa Reparata fu fatto per lo Comune maestro Giotto nostro cittadino; il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale. E fugli dato salario dal Comune per remunerazione della sua virtù e bontà ». — (G. Villani, *Cronica*, lib. XI, cap. 12).

[9] Antonio Pucci, *Il Centiloquio*, canto 85.

[10] . . . . « Il quale maestro Giotto tornato da Milano, che 'l nostro Comune ve l'avea mandato al servizio del Signore di Milano, passò di questa vita a dì 8 di gennaio 1336, e fu seppellito per lo Comune a Santa Reparata ». — (G. Villani, *Cronica*, libro XI, cap. 12).

da presumersi che i lavori della Chiesa, i quali sappiamo che non vennero interrotti, ma soltanto scemati per l'impresa del campanile, continuassero sempre secondo il disegno di Arnolfo.

A Giotto successe nella direzione dei lavori del Campanile e della Chiesa Andrea Pisano, il quale si trova, è vero, come capomaestro dell'opera ricordato per la prima volta in una deliberazione dei 26 di Aprile 1340,[1] ma si può ritenere per certo che fosse in quell'ufficio surrogato subito a Giotto, come esigevano l'importanza e la premura, non tanto dei lavori della chiesa, quanto di quelli del campanile, che abbiamo certezza essere stato da lui continuato a edificare per buon tratto.

Prima del 1340 si trovano due stanziamenti di danaro; però, mentre si ha notizia del riordinamento e del lastricato della piazza di S. Giovanni, non se ne ha veruna sui lavori della chiesa. La prima notizia, che abbia una qualche relazione coll'edificazione di essa, è la ricordata deliberazione dei 26 Aprile. Dovendosi demolire le case canonicali annesse all'antica Santa Reparata, con quella deliberazione, presente Andrea e forse per suo consiglio, si stabiliva che le nuove case canonicali si costruissero al mezzogiorno della nuova chiesa verso la piazza de' Bonizi.[2]

Certo anche Andrea, come Giotto, deve essersi più che dei lavori della chiesa occupato di quelli del campanile, che egli

. . . . . condusse un pezzo con affann.
. . . .
Ma per un lavorio che mosse vano,
Il qual si fè per migliorameuto
Il maestro gli fu tratto di mano.[3]

Nel periodo di tempo compreso dalla fondazione del campanile fino al suo compimento, mentre ferveva per esso la maggiore attività dei lavori, era naturale che poco si dovesse attendere all'edificazione della chiesa. Gli operai coi mezzi pecuniari di cui disponevano, per copiosi che fossero, appena certo potevano sopperire alle ingenti spese che i costosi ed assidui lavori in pietra ed in marmo di quel gioiello monumentale richiedevano per il sollecito suo compimento. Ma non appena il campanile era quasi condotto al suo termine, che vediamo rivolte di nuovo le cure degli operai alla ripresa più attiva dei lavori in prosecuzione della chiesa. Fra le notizie, relative a quei lavori, notevoli sono l'incarico dato « di fare fare uno tabernacholo a disegniamenti »,[4] e il bisogno che si ebbe « di coprire il muro della chiesa dal lato di Balla perchè si guasta ».[5]

Fino al 1355 nessuno indizio si ha che i lavori della chiesa venissero mai condotti sovra un disegno diverso da quello di Arnolfo. Ma da quell'anno in poi incomincia una nuova fase per l'edificazione della chiesa. La prima notizia importante che ci vien data dalle ricordanze sincrone del provveditore Marsili, è quella dei 29 di maggio 1355: « Istanziarono che Francieschо Talenti facesse uno designiamento asempro di legniame, come deono istare le chappelle di dietro corrette sanza alchuno difetto, et corretto il difetto delle finestre ».

Queste due modificazioni portate sul disegno della chiesa, accennano evidentemente a due nuovi concetti organici, l'uno relativo alle tribune e l'altro al corpo anteriore della chiesa. L'incarico che veniva dato al Talenti di fare quel « disegniamento asempro », coll'indicazione speciale di correggere il difetto delle finestre, è per noi un segno manifesto che il Talenti avesse già in animo di non continuare la chiesa sul disegno di Arnolfo, ma d'introdurvi delle sostanziali modificazioni, non allungandola, ma ampliando soltanto le proporzioni dei valichi, riducendoli cioè a tre di quattro che erano secondo quel disegno. Questa modificazione però alterava non poco l'organismo della chiesa, poichè le pareti dei fianchi, già imbastite non solo ma giunte a una certa altezza, coi vani delle loro finestre non corrispondevano più alla nuova disposizione interna progettata dal Talenti. La quale disposizione aveva appunto in sè quel difetto delle finestre che al Talenti veniva ordinato di correggere, quando gli operai gli dettero l'incarico di fare un « disegniamento asempro », il quale « se sarà preso per partito che istea bene per quelli maestri che avranno a consigliarne, che l'opera paghi . . . 20 fiorini et provegiane Francieschо. Et quanto che non, che tutto ciò che costa paghi il detto Francieschо de' suoi proprii danari ».[6] Ma il Talenti col suo « disegniamento asempro » era impossibile che, insistendo in quel suo concetto così diverso nell'interna struttura da quello di Arnolfo, riuscisse a togliere affatto il difetto delle finestre. Nel disegno, che poi presentò, forse avendovi in parte modificato le misure nell'ampliamento dei valichi, pare che fosse riuscito a menomare quel difetto: però al suo « asempro », nonostante piacesse o, come si legge nelle Ricordanze del Marsili « considerato che tutti i maestri con chui abiamo avuto di ciò consiglio ci ànno renduto per consiglio, che il detto disegniamento istà bene et è bene corretto e sanza difetto »,[7] non venne data veruna esecuzione prima del 1357, cioè prima delle modificazioni che in quest'anno, come appresso diremo, vi vennero introdotte. È vero bensì che il Marsili scrive ai 26 di giugno 1355, « seguasi fino poste le due colonne et volti gli archi, et inanzi che vada più inanzi se n'abi consiglio »; e agli 11 di luglio dello stesso anno, « di fondare ij colonne dinanzi; » ma si tratta di progetti e non di esecuzione. Dopo parecchi consigli tenuti dal luglio del 1355 al giugno del 1357, finalmente gli operai « elessero a consiglio sopra le colonne della chiesa: frate Iacopo Talenti di Santa Maria Novella, frate Iacopo Ser Lapini di San Marcho, Neri di Fieravante maestro, Giovanni di Lapo Ghini maestro. Poi mandarono per Andrea Archangniolo. Impuosero a detti maestri che ciaschuno pensasse sopra il modo delle nuove colonne della chiesa ».[8] E questi maestri, ai quali si unì Riccardo di Franceschino degli Albizi, « di choncordia dissero: che il fondamento delle cholonne dallo spazo in giù si faccia br. vij per ognie verso, quadro, fino alla buona ghiaia entro l'aqua. E che e's'intenda essere di spazio da meza cholonna a meza cholonna br. xxxiij $^{3}/_{8}$ $^{1}/_{2}$ per lo largho. E per lo lungho br. xxxiiij. Di che seguitano iij volte l'una dopo l'altra per lo lungho da meza colonna a meza colonna per largho br. trentatre e tre ottavi e mezo: per lo lungho, br. trentaquattro, da meza a meza cholonna ».[9]

Queste indicazioni di misure, mentre provano indirettamente che i maestri chiamati a consiglio accettavano in massima il nuovo concetto dei tre valichi ideati dal Talenti, rivelano altresì che essi

[1] *Capitoli*, XVII, 77.

[2] « . . . . Quod chalonecha et abitatio chalonechorum dicte ecclesie fiat et construatur iusta dictam ecclesiam versus meridiem et versus plateam de Bonizis. . . . » *Capitoli* XVII, 77.

[3] Antonio Pucci. *Il Centiloquio*, canto 85.

La Sezione del campanile, fatta da Andrea, comincia sopra la prima zona di formelle storiate da Giotto, e finisce alla seconda risega, cioè alla base delle prime finestre. Il cambiamento introdotto da Andrea nel disegno del campanile consiste principalmente nei due pilastrelli o lesene, meschine come effetto e irrazionali perchè non motivate dall'imbasamento. E perciò forse non piacquero e furono causa della sua remozione dall'ufficio di capomaestro, nè vennero continuate dal suo successore Talenti, il quale, a partire dalla seconda risega, dette compimento al campanile secondo un suo nuovo e meraviglioso disegno. (Vedi « Il Campanile di Santa Maria del Fiore » - Studi di A. Nardini Despotti Mospignotti - Firenze, Loescher e Seeber).

[4] Ricordanze del provveditore Marsili (14 agosto 1353).

[5] Id. (30 novembre 1353).

[6] Id. (20 maggio 1355).

[7] Id. (31 agosto 1355).

[8] Id. (15 giugno 1357).

[9] Id. (19 giugno 1357).

ne cambiavano, forse nelle relative misure, le distanze da lui date alle colonne della chiesa, rendendo possibili e tollerabili le tre finestre per ogni valico. E per dar giudizio, non del nuovo concetto del Talenti, ma delle « nuove colonne » della chiesa erano stati appunto convocati a consiglio. E infatti « Franciescho Talenti chapomaestro fue, detto dì, contento al sopra detto consiglio ».[1] E poteva davvero chiamarsi contento, perchè, dopo tante incertezze suscitate da quel suo partito dei tre valichi, vedeva finalmente trionfare il proprio concetto.

Stabilito così, secondo il disegno del Talenti, il nuovo piano dell' interno della chiesa (mentre si lasciava indecisa la questione delle finestre dei fianchi, che vedremo esser ripresa e decisa in seguito), si pose subito mano « a chavare il primo fondamento della prima cholonna », e in pari tempo venne allogata a Giovanni di Lapo Ghini la scavazione dei fondamenti delle prime quattro colonne.[2] E ai dì 5 di luglio 1357 si benedissero solennemente le fondazioni della prima colonna.[3]

Al Talenti spetta non solo il merito del nuovo concetto dell' organatura interna della chiesa, ma anche quello di aver data la forma o modello delle colonne. Dopo varii esperimenti o concorsi di modelli fatti da diversi maestri, ai 3 di agosto 1357 gli operai « ebono a diliberare qual fosse più bella e più forte e più laudabile colonna, o una fatta di nuovo di giesso per Franciescho Talenti, o quella che qua dinanzi si prese dell' Archangnio, o uno modano in un pezo di mattone dato per Iacopo di Lapo Chavacciani ».

« Frate Iacopo Talenti, frate Franciesco da Charmigniano, di santa Maria Novella; Neri di Fieravante, Giovanni di Lapo Ghini e Taddeo di Ghaddo dipintore. I quali tutti e cinque di concordia, nella presenzia di detti operai, presero per partito e diliberarono la detta nuova colonna fatta per Franciescho essere più forte e bella e laudabile. Di che i detti operai furono contenti, e nel nome di Dio comandarono che quella si mettesse a seguizione ».

« E comandarono che io Filippo (Marsili) mandassi a boccha il messo dell' opera a tutti i maestri religiosi e secholari di Firenze significhando loro il detto partito preso della colonna, preghandoli che e' vegniano a vedere se per loro vi s' apone ». E ai 12 d'agosto 1357: « Comandarono che ogi dopo vespero si levi l' asempro della colonna e il pilastrello di chiesa, poi che alchuna cosa per niuno è stato detto sopracciò ».

Dopo questa risoluzione, dalla quale apparisce che oramai si voleva dare esecuzione al disegno del Talenti, vengono infatti di mano in mano allogate la demolizione di « tutti gli abituri che s' abitano dentro al corpo della chiesa », la scavazione, i fondamenti, il concio delle colonne e dei membri colle loro basi, capitelli ec. E dopo aver provveduto a tutte queste importanti opere interne, si rivolse il pensiero all' esecuzione di quelle esterne della chiesa. E questo avveniva ai 17 d' ottobre 1358, nel qual giorno si cominciò appunto a « ragionare di mandare alte le mura da lato de la chiesa, acciò che quando i menbri sarano murati alto tanto quanto è ora il muro, chessi posano murare da indi tanto in su, sì che l' archora si posano volgere: e se le mura si vorano fare di pietre chonce o no ».

« Di mandare il bando, che chi vorà tore le mura de la chiesa dal lato dinanti e da mezo, che vengha a farsi scrivere, e por la scrita a la porta e altrove ».

« Di ragionare cho' chapomaestro di fare fare uno disengniamento chome pare loro chessi volglia lavorare le mura della chiesa dal lato di fuori, chon che finestre e chon che lavorii ».[4]

Veniva in questo modo ripresa la questione lasciata irresoluta nel 1357, che si riferiva alla decorazione dei fianchi e precisamente al difetto delle finestre. E a questo fine gli operai chiamavano a consiglio varii maestri, i quali « tutti di choncordia e a una boce rispuosano, per boccha di frate Iacopo di Ser Lapino di Sa' Marcho: »

« Chessi faccia pilastri di marmo di fuori dirinpetto a' menbri dentro, e chon quella grosezza e misura chessi richiede a que' dentro, e nel mezo d' ongni valicho abia una finestra bela e grande ».

« E quando questo non si facesse, dichono che 'l disegnamento ch' à fatto Francescho Talenti si seguiti, choregiendo alchuna parte che bisongna; però che questo di Francescho è cho meno difetto che quello di Giovanni di Lapo Ghini ».[5]

Il primo parere dato dai maestri adunati, quello cioè di una razionale corrispondenza fra l' organatura esterna e interna della chiesa, costruendo « pilastri di marmo di fuori dirimpetto a' menbri dentro » e « nel mezo d' ongni valicho . . . una finestra », non venne seguito; e fu adottato invece il partito, conforme il secondo parere degli stessi maestri, di eseguire il disegnamento del Talenti. E così nella parte dei fianchi rispondenti ai primi due valichi, rimase (per corretto che fosse il disegno del Talenti e meno difettoso di quello del Ghini), quel difetto delle finestre che tuttora vi si ravvisa e che è in aperta disarmonia coll' interna organatura.[6]

Se il Talenti, ispirato per il suo nuovo disegno della chiesa da un concetto più grandioso e perciò indotto a dare all' interno di essa una maggiore imponenza riducendone i valichi da quattro a tre, nulla invece rinnuovava nell' organatura esterna di essa, certo dovè essere impedito da gravi e potenti ragioni. Male si capirebbe infatti come il Talenti, autore della parte superiore del campanile e perciò architetto insigne, potesse commettere un errore così elementare di non far corrispondere l' esterno coll' interno della chiesa, se non fosse stato legato da lavori già esistenti; tanto più che vi era allora l' uso costante di non mai disfare il già fatto. E questa induzione che sui fianchi dovesse già esistere secondo il disegno di Arnolfo una parte d' incrostazione marmorea, è comprovata da questo fatto, che ai 3 di Febbraio del 1318 si fa menzione di marmi bianchi da comprarsi a Carrara, dove anche per lo innanzi se n' erano comprati « in bona quantitate ».[7] E questa nuova compra di marmi veniva indicata come necessaria affinchè i lavori della chiesa potessero procedere con maggiore alacrità del solito, avendo

[1] Ricordanze del provveditore Marsili (19 giugno 1357).

[2] Id. « Di xviij di giugno 1357. Cominciarono, al nome di Dio e di santa Reparata benedetta vergine e martire e di tutti i Santi, il Proposto con tutti i chalonaci e i chappellani cho' sopradetti frati maestri e Ricchardo, chon molto trionfo di champane d' orghani e di chanti, il sopradetto dì sul vespro detto, a chavare il primo fondamento della prima cholonna ».

« Alogharono a Giovanni di Lapo Ghini a chavare tutti e quattro i fondamenti delle prime quattro colonne di chiesa . . . ».

Al fondamento e al partito preso delle colonne della chiesa venne fatta, è vero, un' opposizione da Benci di Cione, ma non ebbe verun effetto pratico.

[3] Id. « . . . Questo dì a vespero ebono i sopradetti operai messer frate Aghostino Tinacci de' Romitani veschovo di Narni e benedisse e sagrò una pietra di marmo ischolpitovi su una ✠ e gli anni Domini mccclvij. dì v di luglio. Furonci con lui suoi frati e chappellani e la sua famiglia. E chominciossi nel nome di Dio della Vergine Maria di santa Reparata di san Zanobi e di tutti i santi e sante della corte cielestiale a fondare la prima colonna del corpo della chiesa verso il campanile ».

[4] Ricordanze del provveditore Cambino Signorini.

[5] Id. (13 novembre 1358).

[6] Il difetto delle finestre nei primi due valichi è visibilissimo all' esterno, ma nell' interno fu tolto, dopo che quelle finestre furono murate, non sappiamo in qual tempo, nè da chi. L' architetto Baccani, ai giorni nostri, vi costruì una finestra sola per ogni valico di forme identiche a quelle degli altri due valichi. E perchè dessero l' apparenza di vere finestre con luce, ne ricoprì il finto vano con lamine di talco dipinto alla foggia degli antichi vetri colorati. Il difetto delle vere finestre vien sempre rivelato anche nell' interno della chiesa dai membri o sodi di fianco che sono dirimpetto alle due prime colonne. Nei capitelli di quei membri manca infatti la rivolta di fogliame sulla linea estrema che ritesta sul muro di fianco verso la facciata, perchè ivi appunto cadeva il vano della terza finestra.

[7] Provvisioni, XVI, 20-25.

appunto a tale scopo aumentato il numero de' maestri. Un argomento di riprova che una qualunque decorazione dei fianchi dovesse non solo già esistere, ma essere stata eseguita sul disegno di Arnolfo, si ha nel carattere più vetusto della parte inferiore o impostazione delle due porte laterali in prossimità della facciata.[1] E questo carattere è evidente nella poca profondità degli sguanci, nella semplicità e gravità così dei membri come delle decorazioni, e più ancora nella forma peculiare di alcune di queste, proprie di un periodo anteriore dell'arte, ma tuttora seguite ai tempi d'Arnolfo. Ed è anche dato indicare fino a quale altezza fosse già condotta quella decorazione, quando essa, dopo il consiglio dei 13 Ottobre 1358, venne ripresa e continuata coll'adozione del disegno del Talenti. Abbiamo infatti che ai 22 di Novembre di quell'anno « Francescho Talenti e Giovanni di Lapo Ghini chapo maestri di questa opera dichono: che i filari del marmo nero che si vorà lavorare ne le faccie dallato di questa chiesa siano alti $^{2}/_{3}$, e per letto il meno $^{1}/_{3}$, e lunghi il pezo $^{2}/_{3}$ il meno.[2] E' filari del marmo biancho, alti tra $^{2}/_{3}$ e 'l $^{3}/_{4}$ br., chome fia dato loro per misura; e siano per letto il meno $^{1}/_{4}$ di braccio, e lunghi il meno $^{2}/_{3}$.[3] Le tavolette del



Fig. 2

marmo biancho siano per larghezza il meno br. 1 $^{1}/_{4}$, e siano grosse il meno $^{1}/_{5}$ di braccio. E'ntendasi l'altezza de le tavolette in tutto br. 3 $^{1}/_{4}$, e che questa altezza non pasi insieme più che 3 pezzi.[4] Il marmo rosso s'intende da Monte Somano; e' filari larghi il meno $^{2}/_{3}$ di braccio, e grossi per letto il meno $^{1}/_{5}$; e lunghi da $^{2}/_{3}$ il meno.[5] Chornici di marmo biancho siano alte dal $^{1}/_{4}$ br. al $^{1}/_{3}$, e per letto $^{1}/_{4}$ braccio il meno, e lunghi il meno $^{2}/_{13}$, chome fiane dato per misura ».[6]

Certo da queste notizie di qualità di marmi e di forme architettoniche non poco costrutto può trarsi per un'indicazione approssimativa dell'altezza a cui era giunta allora la decorazione dei fianchi; ma v'è per avventura un altro documento che serve a dare un'indicazione più speciale, ed è la commissione data al 30 di gennaio 1358 a Giovanni di Lapo Ghini, di recarsi « a la chava del marmo nel chontado di Siena .... E che faccia d'avere de' bechadelli picholi (mensole) e de le base per le finestre delle faccie della chiesa ».[7] Siffatte indicazioni precise e perciò preziosissime, congiunte colle altre di sopra riferite, ci rivelano che la decorazione dei fianchi lungo i primi due valichi coll'imbastitura delle due porte ivi comprese, era già condotta fino a tutto lo zoccolo, cioè al principio delle grandi formelle.

L'esistenza di questo zoccolo o imbasamento ci dà ragione di molti fatti che vengono così ad avere fra loro un'intima correlazione, e che altrimenti sarebbero inesplicabili. Il Talenti, mentre non trovava impedimento veruno per l'ampliamento dei valichi nell'interno della chiesa dove tutto era da edificare, sapendo invece che nulla si demoliva di quanto era già costruito, si vide costretto a coordinare il suo disegno dei fianchi coll'imbasamento esistente, adattando alla meglio le linee organiche di questo alla maggiore ampiezza dei valichi. Da ciò provenne la irregolarità delle finestre, che coi loro vani non cadevano più simmetricamente nello spazio d'ogni valico. Era quindi naturale che alla mente dei maestri, chiamati a dar giudizio del nuovo disegno della chiesa, si affacciassero subito questi due partiti, o far corrispondere una finestra

[1] Una riprova anche più evidente se ne ha nella notizia dataci dal provveditore Cambino Signorini dei 17 di Ottobre 1358: « Del menbro si vorà fare a lato a la porta verso i Cornachini, il modo chesse ne vorà tenere, chessi dice si può murare il menbro sanza tochare la porta; chessi muri il menbro e lascisi star la porta ora ». Il membro fu murato e lasciata la porta; la quale è infatti vicinissima al membro, e affatto fuori di simmetria nel secondo valico della chiesa. E fu lasciata, nonostante questo suo difetto, per la solita ragione che nulla si voleva demolire di quanto erasi costruito.

[2] Fascia nera, con bastone in alto e listello in basso, sopra la cornice dello zoccolo.

[3] Fasce bianche attorno le grandi formelle dell'imbasamento.

[4] Fondi o specchi delle formelle, che sono appunto costruiti con tre tavolette ciascuno.

[5] Fascia rossa sopra lo zoccolo.

[6] Prima cornice sopra le grandi formelle dell'imbasamento.

[7] Ricordanze del Signorini.

ad ogni valico demolendo quanto era stato edificato all'esterno, o, qualora ciò non si potesse, scegliere il disegno che meno avesse difetti.

Data, come sappiamo, la preferenza a quello del Talenti perchè meno difettoso di quello del Ghini, nonostante l'asimetria inevitabile delle finestre, si diè subito mano alla incrostazione marmorea nel tratto dei fianchi corrispondente ai primi due valichi.[1] La quale incrostazione fu continuata con tanta alacrità, che ai 12 Luglio 1362 gli operai « deliberaverunt quod due figure marmi albi sculpte et facte, videlicet quedam figura Angeli et quedam figura Profete, ponantur super pontesprítio facto super dicta ecclesia ex latere Balle, super anghulo dicte ecclesie una dictarum figurarum, et alia figura super civoro facto et hedificato apud dictum pontispritium ».[2] Il quale frontespizio si vede infatti riprodotto così nell'affresco ch'è nel primo chiostro di santa Croce (fig. 2), come nella tavola rappresentante l'Alighieri ch'è nell'interno di santa Maria del Fiore, e fu allogata nel 1465 a Domenico di Michelino, discepolo dell'Angelico (fig. 3).

Ed era naturale che la lavorazione dei fianchi venisse di poi spinta con maggior alacrità, essendosi fino dal 1358 fatti grandi premure per avere marmi, affinchè quella lavorazione procedesse con sollecitudine per poter « volgere la prima volta »: anzi, per quanto fosse la sollecitudine, maggiore era la fretta dell'animo dei cittadini, i quali, desiderosi come erano di vedere costruite le prime due volte, andavano mormorando della lentezza che a loro pareva si ponesse in quella lavorazione.[3]

Insieme con Francesco Talenti apparisce, fino dal 16 di Febbraio 1357 (s. f.), avere, come capomaestro dell'opera, non poca parte nella chiesa Giovanni di Lapo Ghini, al quale erano già stati allogati i fondamenti delle colonne ed altre opere di muramento. Ma come non aveva per l'innanzi e nel consiglio dei filari dei membri,[4] e nei concorsi pei disegni, prima delle colonne[5] poi della chiesa,[6] avuta la fortuna di veder seguito il proprio consiglio o prescelto il proprio disegno, così nemmeno nella sua più diretta partecipazione ai lavori della chiesa come capomaestro non doveva avere, pari alla sua attività, la fortuna di veder trionfare il proprio modello nel nuovo ampliamento che poi si dette alla chiesa.

Certo era egli uomo d'ingegno, ma non tanto forse per l'ingegno, quanto per la singolare attività, ebbe nel suo ufficio di capomaestro a competere col Talenti che era uomo di eletto ingegno, ma trascuratissimo. Fino dai 16 di Febbraio 1357 era stata infatti, per la trascuratezza del Talenti, affidata al Ghini solo la direzione e la sorveglianza dei conci delle pietre per le colonne;[7] ma in seguito giunse a tanto la prevalenza del Ghini che al 20 di dicembre 1364 il Talenti veniva remosso dai lavori della chiesa.[8] Rimaneva dunque per un certo tempo solo capomaestro il Ghini; peraltro è da notarsi che allora si trattava di semplice direzione dei



Fig. 3

lavori, ossia di mera esecuzione di opere murarie, per le quali, come non era di suprema necessità l'assistenza del Talenti, bastava invece la surroga del Ghini, intendentissimo di tali opere.

[1] Gli operai, già fino dai 19 d'Ottobre 1358, avevano mandato « il bando delle mura dallato », ed era comparso « il decto di Alberto Arnoldi maestro » dicendo essere apparecchiato a torne il « somno ». Ai 28 di Novembre dello stesso anno si era dapprima pensato di por mano a murare sul fianco verso i « Cofanai »; ma dipoi parve a molti che si dovesse murare « ne l'una faccia e ne l'altra, acciò che la volta si volgha per tuta la chiesa fino a la prima cholonna ». E così fu, perchè ai 10 di Gennaio dello stesso anno (s. f.), si fa premura « di provvedere d'avere marmo biancho per le faccie da lato de la chiesa, chè del nero e der rosso siamo forniti. Acciò chessi posano murare le faccie da lato e chessi possa volgere la volta ». (Ricordanze del Signorini)

[2] Delib. I, 5

[3] « 29 di gennaio (1358 s. f.) Francescho Talenti, Giovanni di Lapo Ghini, Chambino Signorini, di choncordia disono a li detti operai, che per ogni via e modo che posono abian de' marmi bianchi per le faccie de la chiesa però che manca, e simile per lo chanpanile; e che ne volevano essere schusati del mormorare che si fa ». (Ricordanze del Signorini).

[4] « Mccclvuj di 17 d'ottobre. Di ragionare de' filari de' menbri, che dice Giovanni di Lapo Ghini vuole ch'e filari de' menbri segnano i filari de le mura; che um grande scioperio e danno de' maestri, ch'impaserà 'avere i filari chosì a punto. elgli altri maestri dichono che non è bene a fare, ma chessi facciano i filari de' menbri chome vengono le pietre, e 'l muro de la chiesa s'avrà a'intonichare, sì che quelli filari non bisognano rispondano l'uno cho l'altro ». (Ricordanze del Signorini).

Recenti saggi praticati sulle pareti interne della chiesa al disopra dello zoccolo a filari, hanno rivelato che quelle pareti sono costruite con muro *salvaticho*.

[5] Nell'adunanza dei 17 di Luglio 1357, alla quale gli operai avevano invitato alcune persone dell'arte per averne il consiglio sui due modelli in gesso fatti dal Talenti e dall'Orcagna, e su due altri disegni presentati per le colonne, il Ghini « consigliò, che non glene piaceva niuno de' predecti disengnamenti, e che profera di farne uno egli più bello, secondo lui. » E ai 28 successivo gli operai « comandarono a Franciescho e a Giovanni di Lapo Ghini che avessero fatto uno nuovo disegniamento di colonna, lunedì dì 13 a terza ». Ma nell'ultimo consiglio dei 3 d'Agosto veniva prescelto come migliore, anche per giudizio del Ghini, un nuovo disegno del Talenti

[6] Consiglio dei 13 di Novembre 1358. (Id.).

[7] « Di xvi di febraio 357. . . . Avevano detto a Francesco che rivedesse il concio delle pietre con Giovanni insieme: poi comandarono che Francesco non se ne inpacciasse, e che tutto rimanesse a Giovanni ». (Ricordanze del Marsili).

[8] « An. 1364, dicembre 20. Dicti operarii, considerantes quod ad presens in dicto opere non expedit quod Franciscus Talenti sit in dicto opere, quod a kalendis ianuarii proxime futuri ultra intelligatur remotus etc., et cassus sit et remotus a dicta die in antea. Presentibus testibus Nerio Francischini et Miniato Stefani » (Delib. II, 7,).

Riportiamo qui, per il tempo a cui si riferisce, e per la sua relazione col fatto del nuovo ingrandimento della chiesa, quanto si legge nell'Istoria Fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani:

« An. 1360. Come fu ordinata la chiesa di Santa Maria del Fiore, e tutte le misure di detta chiesa.

« Negli anni di Cristo MCCCLX si ordinò d'edificare una chiesa in onore di Santa Maria del Fiore, la quale più anni dinanzi era cominciata. Ed è vero che prima era chiesa chiamata Santa Riparata; dipoi si ridusse nel detto nome. La qual chiesa è dirimpetto al duomo cioè alla cappella di Santo Giovanni Batista. Avendo gli cittadini di Firenze rispetto alla magnificenzia del Comune, ed alla ricchezza della città e de' cittadini, e alla fama d'essa e d'essi, pensarono di fare una magnifica opera, e mandarono in molte parti del mondo, acciocchè fosse la più ricca e meglio ordinata che potessi essere; e in fine s'ordinò in questo modo, ch'ella fusse di questa grandezza e proporzione qui a piedi scritta, cioè:

« Che la detta chiesa sia lunga, e in capo della lunghezza avesse la croce, e la cupola nel mezzo della croce, e la lunghezza fusse colla nave alta nel mezzo, e due alie dallato, l'una da destro e l'altra da sinistro; e fusse in volta ogni cosa; con grosse colonne e belle, tutte drento di pietra lavorata e battuta, con begli intagli in su' capitegli delle colonne. E diliberossi la lunghezza della detta chiesa e larghezza e altezza queste misure; tutto intendi il netto drento della chiesa.

« La chiesa fusse lunga braccia 297; larga fusse braccia 62 e due terzi; alta dalle volte braccia 66 e due terzi.

« La cupola fusse larga braccia 72; alta la cupola, dalla volta a terra, braccia 144.

« Avesse ancora 5 cappelle alla croce, le quali fussero di questa proporzione: alte da terra al loro cielo braccia 72.

« L'altare maggiore fusse nel mezzo di detta cupola.

« Intorno al coro debbono essere 15 cappelle sotto la cupola, le quali deono essere ciascuna larga braccia 14.

« La croce della detta chiesa debe essere netta drento braccia 190.

« La quale de' essere di fuori tutta di marmo, con immagini di santi e storie e agnoli grandi e di sottile lavoro.

« Assegnovvi lo Comune, acciò la si potesse fare, d'ogni danaro che 'ntrasse in camera del Comune denari 6 per lira; e d'ogni danaro ch'uscisse a' soldati, x per centinaio; e d'ogni danaro che uscissi della cassa del generale, x per centinaio. E acciò che fusse ben provveduta e sollecitata, ordinò il Comune che lo convento e uficiali dell'Arte della lana della città di Firenze l'avesse a fare fornire e dificare per loro uficiali ».

La narrazione di un fatto di tanta importanza quale era quello di un nuovo ingrandimento della chiesa, così minutamente descritto da uno storico contemporaneo, parrebbe non avesse a destare alcun dubbio sulla sua veridicità. Ma di quel fatto, almeno così narrato com'è da Marchionne, si può asserire che nessuna traccia ha serbato nelle sue svariate vicende la costruzione della chiesa. Il piano generale di questa descritta da Marchionne è così eccessivo nelle sue principali misure, che il disegno, dal quale egli trasse la sua narrazione, rimase allora e poi sempre allo stato di semplice progetto. E non siamo alieni dal concedere che di quel disegno fosse autore lo stesso Ghini. Sappiamo già che questo maestro e il Talenti ebbero l'incarico di fare ciascuno un disegno della chiesa; e che ai 13 novembre 1358 fu giudicato migliore quello del Talenti. L'incarico era limitato, è vero, soltanto alla decorazione dei fianchi; ma, dato il carattere del Ghini e l'aspirazione sua costante a far prevalere i proprii concetti, è naturale che egli cogliesse quell'occasione per immaginare e presentare un suo disegno, non solo come dovessero essere le decorazioni dei fianchi, ma anche « le cappelle di dietro », delle quali si era parlato fino dal 1355, e la cui risoluzione era rimasta sospesa.

In questo concetto, qualora si voglia credere, come non è affatto improbabile, che la narrazione di Marchionne debba riferirsi a un disegno del Ghini, è d'uopo ammettere che la data del 1360, assegnatagli da Marchionne, abbia ad aversi come approssimativa. Comunque sia, questo è certo che la chiesa descritta da Marchionne non ebbe, giova ripeterlo, nè allora nè poi veruna esecuzione; poichè anche dopo il 1360 si continuò per alcuni anni a edificare sempre la chiesa sul disegno del Talenti. Il primo fatto che accenni in qualche modo a un abbandono del disegno di questo maestro è dei 27 maggio 1366, e consiste nelle fondazioni di una settima colonna nel corpo anteriore della chiesa.[1] Era allora probabilmente solo capomaestro il Ghini: ad ogni modo il Talenti, se pure da qualche tempo innanzi era già stato riammesso come capomaestro, veniva ai 7 del luglio successivo confinato all'andito de' beccatelli.[2] Dalla fondazione della settima colonna e dall'esclusione del Talenti da ogni altro lavoro, ci pare ragionevole indurre che fin d'allora si avesse il concetto di un ingrandimento della chiesa, e che al Ghini deve attribuirsi la fondazione di quella settima colonna. Delle ragioni di questo fatto nulla è dato inferire dalla nuda e semplice notizia che se ne ha dal documento sincrono; ma da alcuni provvedimenti anteriori e dalle vicende posteriori a quel fatto, un qualche lume può trarsi per intravederne le probabili ragioni. Non è infatti possibile ammettere che allora si venisse eseguendo un disegno, approvato, diverso da quello del Talenti, non già perchè i documenti non ne facciano parola, ma per le seguenti considerazioni. Il giorno stesso in cui veniva remosso il Talenti, gli operai, affinchè i lavori della chiesa procedessero bene in avvenire, deliberavano che si dovesse ogni mese tener consiglio coi maestri ed altri cittadini sull'andamento dei lavori stessi e prendere all'uopo i provvedimenti che si credessero utili; e che il capomaestro dovesse ogni giorno dar conto dell'opera propria, come già la davano gli altri maestri che lavoravano a giornata.[3]

Come sarebbe conciliabile questa deliberazione coll'esistenza di un disegno, diverso da quello del Talenti, approvato ed in via di esecuzione? Ma se invece si andava tuttavia eseguendo il disegno del Talenti, era naturale che, remosso questo architetto, gli operai si risolvessero a quella deliberazione, sia per avere i consigli di persone dell'arte sul procedimento dei lavori più importanti, sia per evitare che nell'esecuzione loro si commettessero degli errori.[4] È lecito pertanto ritenere che il Ghini, quando rimase solo capo-

[1] « Stanziaverunt ...., pro vino magistris qui conduxerunt serraglum secunde volte magne, sol. decem .... Bartolo Iohannis manuali, pro magistris et manualibus quando serrata fuit volta magna secunda, et pro dando magistris fundamenti colupne septime dicte ecclesie, pro pretio sex barilium vini, libras xj sol. xvj ». (Delib., II, 17). Questa settima colonna altro non era che una delle due colonne grosse o sodi dell'ottagono come si rileva da un documento dei 24 di luglio 1367, nel quale è pure nominato l'altro sodo dell'ottagono od ottava colonna. Colle fondazioni di queste due colonne o sodi dell'ottagono, si restituivano alla chiesa i quattro valichi che erano nel concetto di Arnolfo.

[2] « Operarii .... stanziaverunt quod Franciscus capomagister intendat ad hedificandum solum anditum ecclesie super becchatellos ecclesie, et non aliud negotium dicte ecclesie ». (Delib., II, 18).

[3] An. 1364. Dicembre 20. (Delib., II, 7).

[4] Gli operai, in ordine alla deliberazione presa ai 20 dicembre 1364, invitavano quello stesso giorno a un'adunanza talune persone dell'arte per avere appunto il consiglio su alcuni lavori importanti, relativi al consolidamento e alla costruzione delle grandi volte e loro muri di rinfianco. E quelle persone dettero infatti fra gli altri questi consigli: che il muro di rinfianco delle volte grandi si dovesse, nella parte sovrastante al tetto delle navi laterali, costruire e in pari tempo incrostare di marmi; che su quel muro stesso si praticassero occhi e non finestre, uno per ogni volta grande; e che nelle pareti di fianco da edificarsi, si facesse in corrispondenza d'ogni volta una sola e non più tre finestre. E così non che eseguire un disegno del Ghini, ma nemmeno del consiglio di lui si valevano gli operai, quando si trattava di prendere una risoluzione intorno ai lavori della chiesa. E se ne ha la piu

maestro nei lavori della chiesa, non eseguisse già un proprio o altrui disegno, ma la continuasse sul disegno del Talenti. Ed è anche ragionevole supporre che egli, per il suo carattere intraprendente ed attivo, pur continuando quel disegno, cominciasse a operare in modo da far prevalere il partito di portare la chiesa da tre a quattro valichi, tenendo fermo peraltro il concetto generale di essa secondo il disegno del Talenti. Trattandosi di un semplice ingrandimento della chiesa, ben si capisce come la fondazione della settima colonna non potesse incontrare impedimento o difficoltà di sorta, tanto più che essa nulla in sostanza pregiudicava rispetto all'avvenire. Ed è anche naturale che da quel partito della semplice aggiunta di un valico nascesse poi e andasse sempre più maturandosi il concetto di un nuovo e più sostanziale ingrandimento della chiesa, massime nel corpo delle tribune o cappelle della croce.

Difficile è poter dire con certezza se la risoluzione, che poi si prese per questo nuovo ingrandimento della chiesa, avesse una qualche relazione col fatto dell'esclusione del Talenti da ogni altro lavoro, tranne quello dei beccatelli. Essendo stato probabilmente da poco tempo riammesso come capomaestro, escluderlo di nuovo ed affatto non era possibile senza grave ingiustizia: e può essersi presentato opportuno il partito di confinarlo alla costruzione dell'andito. La ragione esplicita di questo fatto non apparisce dal documento che ce ne dà la notizia; ma chi ponga mente all'ingiunzione così recisa e così assoluta che non dovesse attendere ad altro lavoro, non crederà improbabile che quel fatto avesse una qualche relazione col nuovo ingrandimento della chiesa.

Erano decorsi appena cinque giorni da quell'ingiunzione fatta al Talenti, che gli « Operarii..... miserunt ad consules Artis mercatorum et ad consules Artis spetiariorum, quod placeat eis mictere sculptores aurifices et pictores, qui consulant eisdem super facto hedificationis ecclesie, meliores et sufficientiores quos habent in eorum matrichulis ».[1] E il consiglio dato dagli orefici deputati dai consoli dell'arte dei Mercanti fu « Che non si debba seguire più la chiesa cominciata, ma quivi si sopraseggha, e chomincisi allavorare di dietro alla chapella maggiore. E ch'ella si faccia alta alla misura che di ragione dee essere. In però che la chiesa cominciata dinanzi non ci pare ch'abba l'altecza che debba. Nè le finestre che fatte sono non istanno bene, che debbe essere una sotto ongni volta in sino alla basola. E che inanzi che la croce cominci, si facciano quatro valichi, e ponghasi la croce, non uscendo la chiesa di sua ragione di lungheczа nè di largheczа nè d'altecza. Anche consigliano che s'abba bono conponitore o più, che sia sofficente in misure e in deficho e in disengno ».[2]

Il concetto di un nuovo ingrandimento della chiesa segna per essa la fase più importante della sua edificazione. Non solo si voleva, rispetto all'ampiezza, abbandonato il piano generale di Arnolfo, modificato in alcune sue parti dal Talenti; ma s'indicavano già alcune norme generali, nel numero dei quattro valichi, nella maggiore altezza del corpo delle cappelle e nella finestra unica per ogni valico. E così coi quattro valichi si reintegrava il concetto primitivo di Arnolfo; colla maggiore altezza del corpo delle cappelle si voleva dare alla chiesa una maggiore imponenza, resa necessaria dal quarto valico che si aveva in animo di fare; e colla finestra unica per ogni valico si voleva rimediare a quel difetto delle finestre, ch'era nel tratto dei fianchi verso la facciata.

Il consiglio dato dagli orefici venne infatti subito seguito, poichè l'incarico di fare il disegno della chiesa fu conferito in quello stesso giorno a non pochi maestri e dipintori che presero un mese di tempo per farlo. Questo incarico peraltro non precludeva la via a chi volesse cimentarsi con loro presentando nuovi disegni o modelli della chiesa. Si apriva, senza che fosse bandito, una specie di concorso, o concorrenza che voglia dirsi. E ai 29 dello stesso mese di luglio, in un'adunanza di ottanta e più cittadini convocati dai consoli e dagli operai, presenti i maestri incaricati del disegno e i capomaestri dell'opera Ghini e Talenti, ed esposto lo stato delle cose, si richiedeva il parere degli intervenuti intorno al modo di procedere nel giudizio dei disegni e modelli che sarebbero stati presentati. Venivano perciò designati, insieme cogli operai, otto cittadini, i quali, spirato il termine prefisso, ai 13 d'agosto, adunatisi insieme coi maestri e dipintori e coi capomaestri dell'opera, interrogavano Giovanni di Lapo Ghini: « Quale di tre nuovi disengni, l'uno facto pe' maestri e dipintori in concordia, e l'altro facto per Simone di Francescho Talenti, o l'altro murato nella chasa della chiesa, che si chiama la chiesa picchola, gli pare più bello o più utile e più sichuro. — Rispuose, che la murata[3] nella chiesa gli piacea più, però che occupa meno tereno per largheczа, ed è capace di più gente, e à le chapelle e le sagrestie più larghe. E non è chiaro del disengno nuovo di maestri e dipintori, s'egli è sichuro e forte, se non vede il disengno dell'altecza. — Item interogaverunt magistros et pictores, ut supra interrogatus fuit dictus Iohannes. Responderunt magistri et pictores et aurifices; videlicet, pro aurificibus Perus Miglioris, et Bencius Cionis pro magistris et pictoribus: Che il desengno facto per li decti maestri e dipintori è più bello e più utile e forte per ongni ragione, che niun'altro. E questo difenderàno da chi il contradio dicesse, per chiare ragioni. — Francescho Talenti capomaestro consigliò, che il desengno de' maestri e dipintori è più bello utile e più forte che niun altro disengno ».[4]

E gli operai, per volontà degli otto cittadini, ai 20 successivo (agosto 1366) ponevano in deliberazione a fave bianche e nere questo partito: « Quod ecclesia parva, que fuit facta per exemplum, destruatur et omne aliud exemplum, excepto exemplo deliberato et subscripto per ipsos cives; secundum quod exemplum, ut predicitur, subscriptum, sequatur dictum opus.... ».

Il partito fu vinto con undici fave nere contro una bianca; e lo stesso giorno gli operai, fra i molti maestri e dipintori che insieme avevano fatto il disegno prescelto,[5] concordemente elessero: Neri di Fioravante, Benci di Cione, Francesco Salvetti e Andrea di Cione, maestri; e Taddeo Gaddi, Andrea Bonaiuti, Niccolao Tomasi e Neri di Mone pittori, perchè facessero il disegno della chiesa. Questo nuovo incarico altro non aveva per iscopo che di ottenere da essi lo sviluppo del disegno prescelto, perchè meglio se ne giudicasse, come aveva suggerito il Ghini, vedendone l'alzato.

Intanto, mentre si andava preparando quel disegno, era così

evidente conferma in una deliberazione dei 18 luglio 1365. Si trattava della prima volta grande che il Ghini stava costruendo, e perchè appunto non potesse commettersi errore nell'armatura e nella costruzione di essa, gli operai chiamavano a consiglio parecchi maestri e « probi viri », che lo davano infatti colle più particolareggiate indicazioni.

[1] An. 1366, luglio 12. Delib., II, 64.

[2] An. 1366, luglio 13. Delib., II, 64.

[3] Questa chiesa murata, detta anche chiesa piccola, era quella del Ghini. È singolare questo fatto; poichè fino dai 3 dello stesso agosto avessero gli operai deliberato « quod in ecclesia parva, facta pro desinguamento per Iohannem Lapi, non procedatur ulterius, nec in ea amplius laboretur ». (Delib., II, 74). Nè queste parole possono intendersi per una sospensione di lavori che sul modello di quella *piccola Chiesa* si venissero allora eseguendo nella chiesa. I lavori erano stati sospesi fino dal 13 luglio 1366, e poi sarebbe strano davvero che ancora si venisse eseguendo un disegno qualunque, appunto allora che si stava cercando un nuovo disegno della chiesa

[4] Quanta diversità fra la risposta del Ghini e del Talenti! Da quella del Talenti spicca luminosa e grande la figura di un uomo che, nonostante l'abbandono del proprio disegno, sul quale si era fino allora eseguita la chiesa, esprime un giudizio coscenzioso, anteponendo l'interesse dell'arte all'utile privato, poichè fra i concorrenti vi fosse suo figlio Simone.

[5] Erano in numero di 24, compreso il console Mato Cenni.

fermo il proposito di mandarlo ad effetto entro i limiti prestabiliti al nuovo ampliamento della chiesa, che nell'interno di questa si riprendevano con attività i lavori,[1] cioè alle colonne, ai membri ed alle volte: i quali lavori, per essere una continuazione di quelli già fatti sul disegno del Talenti, non avrebbero per nulla impedito di dare esecuzione al disegno de' maestri e dipintori. Questo disegno infatti non differiva da quello del Talenti nel corpo anteriore della chiesa che nel numero dei valichi, da tre portati a quattro; mentre era, se non nuovo affatto, assai diverso nella cupola e nelle cappelle, come si vedrà qui appresso da un documento importantissimo anche per altre ragioni.

Il disegno o rilievo dei maestri e dipintori era compiuto ai 31 di maggio 1367; ed uno ne aveva eseguito in rilievo anche Giovanni di Lapo Ghini, per incarico avutone dagli operai; e un disegno per ciascuno avevano fatto pure Miniato Stefani e Niccolao di Francesco.

Gli operai invitavano in quello stesso giorno alcuni orefici, pittori, maestri e cittadini, e sui disegni in rilievo dei maestri e dipintori e del Ghini chiedevano il loro parere: « Quinque ex dittis tredecim magistris aurifîcibus pictoribus et civibus dicunt: Quod circa dictam ecclesiam placet eisdem, quod in dicta ecclesia sint occhi et non fenestre ne l'alto della nave di mezzo. Octo ex dictis tredecim dicunt concorditer: Quod placet eisdem quod in dicta navi ne l'alto della chiesa si facciano finestre, sì e in quanto le decte finestre vi chapiano con ongni loro ragione e di tale forma che siano corispondente all'edificio della chiesa. E anche, che per le decte finestre l'edeficio della chiesa none vengha meno forte. E anche, che per le decte finestre nulla chosa si disfaccia, salvo che gli occhi facti. — Intorno alle chupole overo croce, tutti di concordia consigliano chosì: Che piace loro più il desengno di maestri e dipintori che quello di Giovanni, sì e in quanto si possa fare fortissimo e non altrimenti; levando le chiocciole di su le volte delle cupole, non tochando nè minuendo niente de lavorio murato, anzi amenbrando e legando i' lavorio ch'è fatto co' lavorio ch'è affare delle decte chupole, sì e in tal modo che l'edeficio delle cupole, o vero croce, non fosse per alchuno modo chagione di fare disfare il lavorio facto del corpo della chiesa ».[2]

Ma, nonostante che questo giudizio sul disegno in rilievo dei maestri e dipintori confermasse quello già dato sul semplice loro disegno ai 13 di agosto 1366, gli operai credettero bene soprassedere a risolvere; e perciò ai 24 del luglio 1367, convocati di nuovo insieme alcuni cittadini e maestri, chiesero loro consiglio sul disegno fatto da Neri di Fieravante[3] e dagli altri maestri e dipintori, e sul disegno fatto da Giovanni di Lapo Ghini e Francesco Talenti capomaestri. « Messer Francesco Rinuccini, per sè e di chonsentimento delgli altri chonpangni, chonsigliò in efetto in questo modo, cioè: Che le quarte cholonne fondate ne la detta chiesa si facciano chome sono fondate, e piace loro il detto disengno fatto per li detti Francescho e Giovanni che si seguiti, se fortissimamente si può fare. E che di quello rilievo facciano fare un disengno di mattoni a similitudine del detto rilievo e disengno, acciò si vegha se bene procederà. E che abino più chonsilgli ne le predette cose di maestri e cittadini, chonciosia chosa che, fatto il detto disengno di mattoni niente fatto e murato non si disfaccia. E anche chonsigliarono che, chonciosia chosa che paia loro pericholo a seguire il disengno fatto per Neri di Fioravante e gli altri maestri e dipintori, che quello non vada inanzi, chonsiderato il pericholo del detto disengno ».[4]

Non si acquetarono gli operai a questo consiglio così opposto a quelli precedenti; perciò ne tenevano altri due, l'uno il giorno dopo e l'altro il 31 successivo. Il primo riusciva alquanto dubitativo, ma con propensione per il disegno del Ghini e del Talenti; il secondo escludeva affatto quello dei maestri e dipintori, perchè non pareva forte quanto era necessario, e perciò « non potevasi edificare ». Siccome peraltro questi giudizi venivano dati non già al confronto del disegno del Ghini e Talenti col disegno de' maestri e dipintori, ma col rilievo che ne aveva fatto, come sappiamo, per incarico degli operai, il Ghini stesso; perciò Francesco Salvetti e Benci di Cione, che insieme con Andrea pittore si trovavano presenti al consiglio dei 31 luglio, protestavano dicendo, che « dictum relievum per eos et eorum sotios.... factum, non est designatum secundum formam dicti modelli per eos facti ».[5]

Gli operai ai 3 di agosto riferivano ai consoli gli avuti consigli.[6] Vennero lodati e pregati a trovare sollecitamente il modo di uscirne: e perciò ai 9 di quel mese tenevano un altro consiglio, nel quale rispondeva per gl'intervenuti frate Iacopo di S. Marco: « In prima, che le cholonne nelle quali finisce i' lungho della chiesa e chominciasi la croce overo tribuna, s'intendano essere lunghe br. xij sopra lo 'mbasato, o in quello torno; e per l'altro verso, br. viij o in quello torno. Anche, che 'l diamitro de la lunghecza dell'otto faccie, misurando da l'una faccia a l'altra, non possa valichare il voto braccia lxxij, 72, settantadue. Ed a questo modo facciendo il decto deficio, ed è forte ed è possibile a fare, e pocho isvaria dal decto disengnamento. Anche, che le parti di fuori seguitino secondo il decto disengnamento, ingrossando i membri che rispondano alle cholonne dentro, secondo che le cholonne richegiono. — E 'ntendiamo del modello soscritto per messer lo Veschovo e per gli altri cittadini. — E questo, presenti e intendenti Francieschо Talenti e Giovanni di Lapo Ghini capomaestri, e consentienti ».

« Questo dì medesimo. I detti hoperai, udito e inteso il detto chonsiglio renduto per li detti chonsultori, e udita la risposta de' detti chapomaestri, diliberarono e ordinarono, di chonsiglio e diliberagione de' detti chonsilglieri e chapomaestri, che si faccia una chiesicciuola di mattoni in similitudine del detto modello, il quale edificio si faccia di chonsiglio de' detti chonsilgliatori ».[7]

Le modificazioni suggerite in questo consiglio pare intendessero a conciliare fra loro i due disegni allora in conflitto, l'uno del Ghini e Talenti, e l'altro de' maestri e dipintori. La differenza capitale fra loro consisteva nella forma delle quarte colonne o colonne grosse. E al consiglio dato il Ghini e Talenti consentirono, forse perchè le modificazioni suggerite tanto si avvicinavano al loro disegno quanto differivano da quello de' maestri e dipintori.

E così senza prendere veruna risoluzione si giungeva ai 25 d'ottobre; nel qual giorno vengono posti fra loro in conflitto, ultimo per avventura, due disegni; l'uno quello ideato dal Ghini, murato nella casa presso la sagrestia, e l'altro, quello ideato dai maestri e dipintori, murato dal Ghini stesso, in una casa dell'opera presso il campanile.

[1] Vennero infatti allogati i conci e i capitelli delle due terze colonne, cioè di quella chiamata della Sagrestia e di quella della porta del Castagno; e i conci e i capitelli delle due quarte colonne, o colonne grosse, cioè dei piloni o sodi dell'ottagono, delle quali due quarte colonne l'una è chiamata « della fabrica » senza l'aggiunto di grossa, e l'altra è detta « colonna grossa opposta ai Visdomini ». Nessun dubbio del resto che anche la quarta colonna chiamata « della fabricha » fosse una colonna grossa, perchè nel paragrafo dell'allogagione della colonna grossa opposta ai Visdomini, è detto « cum partis modis et termino contentis de alia colupna locata supra Leonardo Mati et sotiis, et pro dicto salario etc. ». E a Leonardo Mati e compagni è appunto in un paragrafo precedente allogata la colonna « della fabricha ». An. 1366, agosto 31. Delib., II, 75-78.

[2] Delib., II, 71-72.

[3] L'essere in questa deliberazione nominato primo e solo il Fioravanti fra i maestri e dipintori, ci rivela come egli fosse il precipuo ispiratore di quel disegno.

[4] An. 1367, luglio 24 Delib., II, 84. Libro di Stieri, 6

[5] Delib., II, 85. Libro di Stieri, 7

[6] Ivi.

[7] An. 1367 agosto 9. Delib., II, 85-86. Libro di Stieri, 7-8.

Tutti i consigli posteriori, che furono parecchi ed anche di un numero straordinario di cittadini, riuscirono favorevoli al disegno dei maestri e dipintori. E gli operai, fatti sicuri da tanta unanimità di pareri, dimessa la loro lodevole e assennata longanimità, al 19 di novembre 1367, finalmente presero la seguente deliberazione:

« Al nome di Dio amen.

« Dì xviiij di novembre mccclxvij.

« Alessandro di Ghino Rondinelli proposto, Andrea di messer Francescho Salviati, Bartolomeo di Gherardo degli Albizi, Antonio di Nicholò Ridolfi, hoperai de la detta opera di Santa Reparata di Firenze, insieme raghunati ne la detta chiesa per lo loro uficio; auti e veduti e intesi più e più chonsilgli si per loro chome per li loro anticessori ne l'uficio predetto, nel fatto de la detta chiesa, chome la detta chiesa si deba edifichare, e chome per inanzi la detta chiesa deba seguire, chome si dimostra nel presente libro; e che forma la detta chiesa deba avere: e ultimo, auto chonsilglio cho' sopra detti savi e valenti cittadini, detto di di sopra, di chomandamento de' singnori Priori de l'arti e Ghonfaloniere de la giustizia, invochando il nome di Dio, diliberarono, providero e stanziarono e hordinarono: Che la detta chiesa per inanzi si deba edifichare e fare sechondo ch'è edifichato il disengno o vero rilievo, il quale è murato ne la chasa de la detta opera apresso al chanpanile, chome per li detti chonsigliatori nel presente libro scritti, e spezialmente per li detti maestro Uberto de l'ordine di santo Aghostino, messer Bindo de' Bardi e gli altri lor chompagni è chonsilgliato chome di sopra è scritto. E che ongni altro disengnamento, si di mattoni chome di lengname e di charta, si deba disfare, e quello rimanga fermo». [1]

Santa Maria del Fiore fu l'opera di tutto un popolo che al suo ideale religioso e artistico volle, con altezza d'intendimenti e costanza di propositi, dare una sublime espressione. E gli artisti insigni che in più tempi vi posero l'ingegno, dal sentimento profondo e squisito della fede e dell'arte attinsero l'ispirazione e le forme convenienti e adeguate al concetto che era nell'animo del popolo fiorentino. Studiato nella sua storica evoluzione quel concetto offre tre fasi principali. La prima dalle fondazioni della chiesa, dovute ad Arnolfo, va fino al cambiamento operatovi col disegno del Talenti. La seconda comprende l'esecuzione di questo disegno, limitato così nell'interno come nell'esterno ai primi due valichi. La terza, che è quella del nuovo ingrandimento dato alla chiesa dai maestri e dipintori, include la continuazione del disegno del Talenti nel corpo anteriore portato da tre a quattro valichi; la decorazione esterna degli altri due valichi fatta corrispondere colla struttura interna; e finalmente l'innovazione portata nella parte posteriore o croce della chiesa. Quest'ultima fase si prolunga fino ai tempi del Brunelleschi, che diè compimento al disegno dei maestri e dipintori col voltare la cupola e colla edificazione delle tribunette, l'una e le altre eseguite certo su quel disegno, ma senza dubbio alquanto modificate nella forma, in ragione così del nuovo sentimento nell'arte della prima metà del secolo xv, come del genio peculiare del sommo architetto. — Delle prime due fasi spetta adunque, ben può dirsi per intero, la gloria ad Arnolfo e al Talenti: della terza, se giustizia vuole che la gloria sia comune a tutti i maestri e dipintori che ne elaborarono il disegno, vuole altresì che fra essi prima di ogni altro si renda a Neri di Fieravante che ne fu, come rivelano i documenti, l'autore principale se non forse l'unico ispiratore. E in pari tempo non vuolsi defraudare della sua parte di merito il Ghini, come quegli che, sebbene non riuscisse a far trionfare il proprio disegno, ebbe peraltro non poca influenza sull'ultimo ingrandimento della chiesa.

Il monumento, considerato nei suoi caratteri architettonici fondamentali, non è ispirato da un principio formale unico e sempre identico a sè stesso, poichè non è, così nell'organica struttura del tutto suo insieme, come nelle sue parti ornamentali, coordinato a un solo intendimento estetico. Sotto questo aspetto S. Maria del Fiore offre, massime nel suo esterno, due concetti fra loro affatto distinti, che riflettono le due fasi principali della sua edificazione: la prima delle quali comprende il periodo di tempo che va da Arnolfo al Talenti; la seconda dal disegno dei maestri e dipintori in poi. Chi facendo per un momento astrazione da tutto quanto vi fu aggiunto di nuovo in questa seconda fase, ricostruisse nella sua mente la chiesa quale sarebbe stata prima del modello dei maestri e dipintori, la vedrebbe comporsi in un tutto insieme profondamente organico e perfettamente armonioso, perchè informato da un solo principio, come esige l'unità estetica in un'opera d'arte. E questo principio, anima di tutto il monumento primitivo di Arnolfo e del Talenti, [2] è la linea saliente che ha la sua più alta espressione nell'arco acuto.

Ma i maestri e dipintori, mentre nell'organica struttura interna per nulla si dipartirono da quel principio formale della linea saliente, all'esterno invece non solo se ne dipartivano, ma vi ponevano un limite col ballatoio, così da loro ideato, che corona il Tempio tutto all'intorno. La sovrapposizione di questo nuovo elemento sulle linee salienti, che predominavano nel concetto primitivo di Arnolfo e del Talenti, era un effetto dell'evoluzione che si andava operando nell'arte. Peraltro anche nel concetto dei maestri e dipintori la cupola, da loro delineata in quella forma, e costruita poi dal Brunellesco, riprendeva e reintegrava al disopra della linea orizzontale, il carattere primitivo e fondamentale del Tempio. Il cui stile, considerato nell'intima sua essenza in ordine all'evoluzione dell'arte nei primi due secoli che precorsero il rinascimento, costituisce un tipo a sè, non meno sublime che originale e affatto caratteristico anche rispetto all'architettura sacra italiana.

E che tale fosse il sentimento caratteristico di questo periodo di tempo dell'arte fiorentina, ne abbiamo la conferma non meno evidente che splendida in un documento storico.

Fra gli affreschi del Cappellone degli Spagnoli ve ne ha uno, in cui è rappresentato il concetto allegorico della Chiesa militante, personificata nell'ordine dei Domenicani, in sembianza di cani bianchi toppati di nero, che combattono contro gli eretici, in sembianza di lupi; e come figura simbolica della Chiesa è ritratta di fianco S. Maria del Fiore (fig. 5), col suo campanile collocatole da tergo. È oggi provato che quegli affreschi non possono, almeno per la massima parte, essere anteriori al 1355. [3]

Santa Maria del Fiore, qual'è dipinta nel Cappellone degli Spagnoli, non è la chiesa di Arnolfo, perchè ha una finestra sola per ogni valico, mentre quella d'Arnolfo ne aveva due; nè è la chiesa, quale fu modificata dal Talenti, per la stessa ragione delle finestre e per il numero dei valichi che sono quattro invece di tre com'erano nel disegno di quell'architetto; e nemmeno è la chiesa, quale poi fu compiuta col disegno de' maestri e dipintori, perchè la cupola manca del suo tamburo, e sulla nave maggiore sono finestre e non occhi, i quali sappiamo che fin dai 20 dicembre del 1364 erasi adottato il partito vi si dovessero costruire. [4] La S. Maria del Fiore del Cappellone degli Spagnoli non rappresenta dunque nessuno dei tre disegni che furono di mano in mano eseguiti dal 1294 al 1367.

[1] Libro di Stieri, 14.

[2] Nel quadro di Domenico di Michelino (fig. 3) si vede sul fianco settentrionale della chiesa spiccare la cuspide del Talenti.

[3] Il sistema tricuspidale e la Facciata del Duomo Studi di Aristide Nardini Despotti Mospignott., Livorno, tip. Vigo, 1871. Appendice seconda.

[4] Delib., II, 7.

Il disegno del Talenti fu approvato nell'adunanza dei 18 giugno 1357, nella quale è bene ricordare che intervenne anche fra Iacopo Talenti da Nipozzano, l'architetto del Capitolo di S. Maria Novella, detto Cappellone degli Spagnoli. E frate Iacopo si trovò presente anche nell'adunanza dei 18 novembre 1358, nella quale, per la chiesa di S. Maria del Fiore, fu tra gli altri dato il consiglio di una finestra unica per ogni valico. L'ordine di queste date e l'essere stato tra i consiglieri frate Iacopo, rendono probabile che quell'affresco, in cui è dipinta S. Maria del Fiore, fosse eseguito per lo meno dopo il 1357, e che ne suggerisse al pittore l'idea frate Iacopo, forse coll'intendimento di mostrare quale a suo giudizio avrebbe dovuto essere la cattedrale fiorentina. Il concetto allegorico della Chiesa militante rappresentato nell'affresco fu suggerito al pittore da frate Iacopo Passavanti Domenicano.[1]

evoluzione del concetto di quella chiesa è dato oggi trarre con la più ineccepibile evidenza.

I precipui caratteri della chiesa dipinta nel Cappellone degli Spagnoli sono:

Il numero dei quattro valichi, come nel disegno dei maestri e dipintori;

La finestra unica per ogni valico, che avrebbe portato nel primo tratto dei fianchi la demolizione dell'incrostazione marmorea iniziata da Arnolfo e continuata dal Talenti;[2]

E la linea orizzontale sull'alto delle navi minori, e della nave maggiore, tra la facciata tricuspidale e il corpo delle tribune, colla cupola senza l'aggiunta del tamburo come fu poi nel disegno dei maestri e dipintori.

Quella chiesa del Cappellone degli Spagnoli, chi guardi non al



Fig. 5

La chiesa di quell'affresco è della più alta importanza, sia per il tempo in cui venne dipinta, sia per il suo carattere architettonico. Essa infatti risale a quel periodo di transizione che passò dal disegno del Talenti al disegno de' maestri e dipintori, nel quale periodo appunto nacque, si svolse e si maturò il concetto del nuovo ed ultimo ingrandimento che fu dato alla chiesa dai maestri e dipintori medesimi. Essa dunque, in quanto ci dà idea del sentimento artistico di quel periodo di tempo, ha un valore storico di un'importanza capitale, perchè avvalora sempre più le illazioni che dalla storica

particolari, ma al tutto insieme di essa, è informata dallo stesso concetto che fu seguito, sebbene in modo più grandioso, dai maestri e dipintori. Infatti quali furono le principali modificazioni da essi introdotte nella chiesa d'Arnolfo e del Talenti? I maestri e dipintori aggiunsero un quarto valico, alzarono il tamburo della cupola, delinearono il ballatoio e vollero una sola finestra nei due ultimi valichi, lasciando perciò intatto quanto era già stato costruito e da Arnolfo e dal Talenti nel tratto dei primi due valichi, ad eccezione dei frontespizi che poi furono soppressi.[3] E in pari tempo,

[1] MECATTI. Notizie Istoriche riguardanti il Capitolo de' Padri Domenicani di Santa Maria Novella .... detto il Cappellone degli Spagnuoli. Firenze MDCCXXXVII

[2] Sappiamo infatti che il Talenti trovò già imbastito e continuò nel primo tratto dei fianchi l'impianto dei pilastrini che nel disegno di Arnolfo dividevano ogni valico in due sezioni, con una finestra per ciascuna sezione. Il quale impianto, quando il Talenti ridusse a tre i quattro valichi d'Arnolfo, senza verun' ampliamento dell'area, costituì il difetto delle tre finestre che fu apposto al suo disegno

[3] Il Guasti, (*S. Maria del Fiore. — La costruzione della Chiesa e del Campanile*... Firenze, Tip. di M. Ricci 1887, a pag. LXXVII e LXXVIII), scrive che il Talenti, « alzando la chiesa con ridurre a tre archi i quattro arnolfiani, si era proposto di dare ad ogni arco tre finestre, e lungo le navi minori terminare esternamente la parete tra pilastro e pilastro con tante cuspidi o, come dice il documento, *frontespizi* (d. 92). Il Nardini ha ben saputo interpetrare il documento, dove si parla di collocare due figure (un angelo e un profeta) *super pontespritio facto super dicta*

siccome esisteva il disegno della facciata, certissimamente a tre cuspidi, fatto dal Talenti, e coordinato così al carattere organico interno come alle decorazioni esterne di quei primi due valichi, i maestri e dipintori nulla modificarono di quel disegno della facciata. E nulla potevano modificare, perchè il carattere cuspidato era voluto dal monumento e dall'arte di quel tempo. Tanto è ciò vero, che alla facciata si dava quel carattere anche nella chiesa del Cappellone degli Spagnoli, non ostante la linea orizzontale sui fianchi delle navi minori e della maggiore. E se in essa veniva rappresentata la facciata a tre cuspidi, è questa un'eloquente conferma del sentimento religioso ed artistico del tempo.

ecclesia ex latere Balle. e nel dipinto di Domenico di Michelino, che sta appeso a onore di Dante nel nostro Duomo, si vede appunto dal lato di Via de' Martelli, sull'estremo confine della nave minore, spuntare una cuspide. Allo stupendo ballatoio, alla gentile ghirlanda, non si era per anche pensato. E quella cuspide rimase sola; vi rimase forse dugento anni, sino a tanto che il ballatoio, costruito dapprima intorno alle tribune, non si stese lentamente lungo le navi. Fatto che segna nella Storia di questa bella Santa Maria del Fiore un punto memorabile, ma non avvertito pur troppo da chi ha poi vagheggiato il concetto di cuspidarne la fronte ». Il Guasti, che altrove parlando della chiesa del Cappellone degli Spagnuoli conclude « finchè non si trovino altri documenti, bisogna risalire al disegno arnolfiano » (op. cit., nota a p. LXI), non osservò che sui fianchi delle navi minori e della maggiore di quella chiesa è la linea orizzontale, con l'indizio di un ballatoio, e la facciata tricuspidale!



STORIA DELLA FACCIATA

Il muro di facciata della nuova chiesa, fondato, come sappiamo, di sana pianta da Arnolfo dinanzi alla fronte dell' antica chiesa, era stato già, prima dei tempi del Talenti, costruito fino a una certa altezza ed anche rivestito di marmi, se non dallo stesso Arnolfo, certo sovra un suo disegno.

Agli 8 di giugno del 1355 si fa parola « della porta mastra dinanzi »; ai 21 di giugno 1357, veniva presa questa deliberazione: « Vogliamo che il dì di San Giovanni il disegniamento della faccia così chol tabernacholo istea apicchato di fuori nella faccia »; ai 17 di novembre 1357 si allogano « a ragguagliare tutti fondamenti che sono in mezo tralla porta nuova e l' entrata di chiesa »; e finalmente ai 4 di gennaio 1357 (s. f.) si fa menzione « del pelo della faccia dinanzi verso il campanile ». — Questi diversi fatti provano fino all' evidenza che un muro di facciata esisteva per lo meno condotto ad un certo punto.

L' architetto De Fabris, prima di por mano alla costruzione della sua opera, dovè praticare sul muro di facciata della chiesa alcuni lavori di esplorazione per accertarsi dello stato di consistenza di esso.[1] L' antico e doppio muro era stato in tempi più vicini a noi ricoperto da una sottile parete di soprammattone. Remossa la quale, i lavori di esplorazione, praticati nel 1871, posero allo scoperto quel muro nella forma precisa in cui esso apparisce nella fig. 6ª; e posero pure allo scoperto un antico frammento preziosissimo, atto a svelare in parte, come dice il De Fabris, » i misteri di quella costruzione .... poichè determina in modo positivo e assoluto il vero stato della primitiva costruzione di Arnolfo. È questo un pezzo d' incrostazione a marmi bianchi e verdi di figura rettangolare sormontato da archetto, (fig. 7) che ha in tutto una superficie di circa m. 1,00 quadri e riveste il fianco del tempio sul lato di mezzogiorno, ove fa angolo colla facciata in prossimità del campanile.[2] Una colon

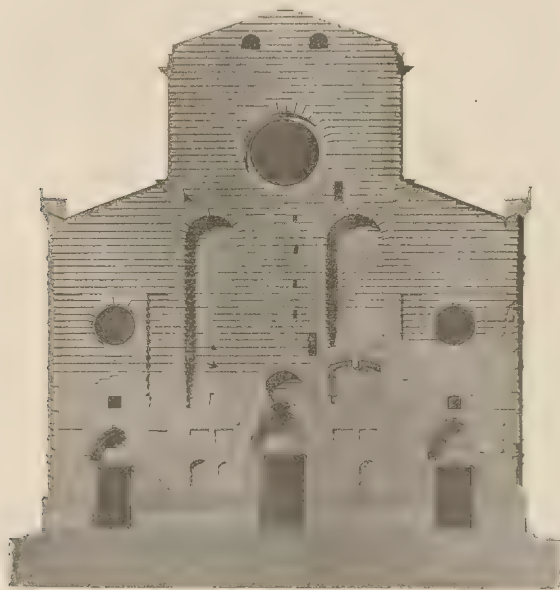


Fig. 6

[1] *Intorno allo stato di consistenza della vecchia facciata del Duomo e delle sue fondazioni.* Rapporto dell' architetto Emilio De Fabris. Firenze, 25 settembre 1871.

[2] Questo frammento era posto all' altezza di m. 4,30 dal piano del Cimitero.

netta di marmo verde è posta attorno a quell'angolo e si rivolta sul lato della facciata », marcando ivi così la linea di divisione fra il primitivo muro e quello di rinforzo. Sul rettifilo dato dalla colonnetta si trovarono nella facciata « le incrostazioni di corallina che si vedono (scriveva allora il De Fabris) nel fondo della lunetta posta sopra la porta maggiore (fig. 8), non meno che l'architrave (fig. 9) e gli stipiti (fig. 10, 11) della porta stessa, e le incrostazioni a verde di Prato che stanno nel fondo della porta a sinistra ». Questi vari frammenti[1] della primitiva facciata devonsi riportare allo stesso periodo di tempo del frammento angolare, non solo per la loro corrispondenza di profondità con esso, ma anche, come dice lo stesso De Fabris, per « il carattere tutto particolare dei mosaici in vetro colorato che sono alla lunetta ed all'architrave della porta maggiore, carattere di cui non v'è traccia nelle decorazioni esterne posteriori al tempo di Arnolfo ».

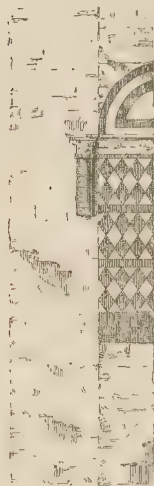


Fig. 7

Da questi dati pare ragionevole indurre che il muro primitivo della facciata di Arnolfo fosse già per una certa altezza rivestito di marmi prima che le modificazioni notevoli praticate dal Talenti nella chiesa rendessero necessario un ingrossamento di esso muro e la costruzione di una nuova facciata.

Dei vari frammenti di quella prima incrostazione marmorea, trovati dal De Fabris, i mosaici tanto per la qualità del disegno quanto per la finezza dell'esecuzione ricordano quelli dei Cosmati, mentre gli ornamenti degli stipiti e dell'architrave sono di un tipo che si riporta alle forme dello stile romano. Questi diversi caratteri riuniti rispondono all'eclettismo più arcaico proprio dei tempi di Arnolfo, e non a quello posteriore dei tempi di Giotto e di Andrea Pisano.

Qual'era la primitiva facciata?

In una stanza dell'Orfanotrofio del Bigallo esiste, danneggiato dal tempo e dai restauri, un affresco colla data del 1342, nel cui fondo è rappresentata una parte dell'antica Firenze, e vi si vede anche riprodotta, in modo alquanto confuso, ma sempre assai discernibile, la fronte del tempio, incrostata di marmi fino alla metà circa della sua altezza (fig. 12). Difficile è dire se quella fronte raffiguri la facciata di Arnolfo; ma che debba riprodurre in qualche modo la facciata del tempio qual'era in quell'anno, non parrà egualmente difficile, qualora si consideri che quel dipinto rende con assai fedeltà, nelle linee generali della composizione, la forma e il carattere del Battistero e del Campanile, il quale era giunto allora, come si rivela dai documenti storici, a un terzo circa della sua altezza. Ad ogni modo la facciata riprodotta nell'affresco del Bigallo non può ritenersi come affatto immaginaria; poichè essendo riprodotta soltanto nella sua parte inferiore, mostra evidentemente che fu rilevata, non già da un disegno, ma di sul luogo. E si noti la singolare coincidenza: il muro di facciata insieme col rivestimento dei



Fig. 8

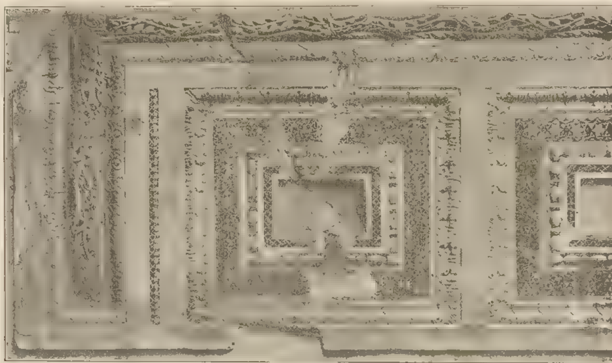


Fig. 9

[1] Si conservano nell'opera del Duomo.

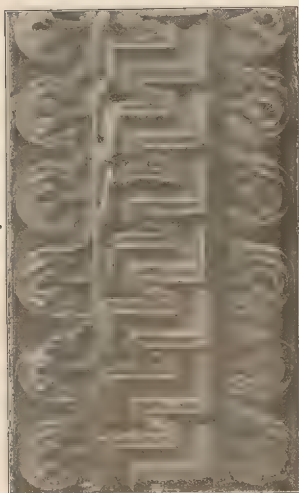


Fig. 10

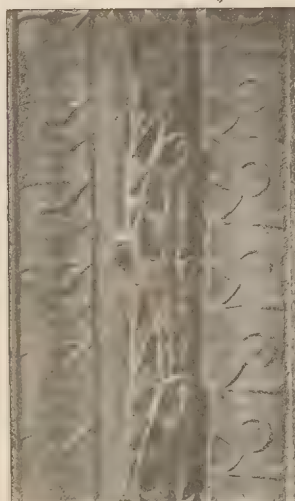


Fig. 11

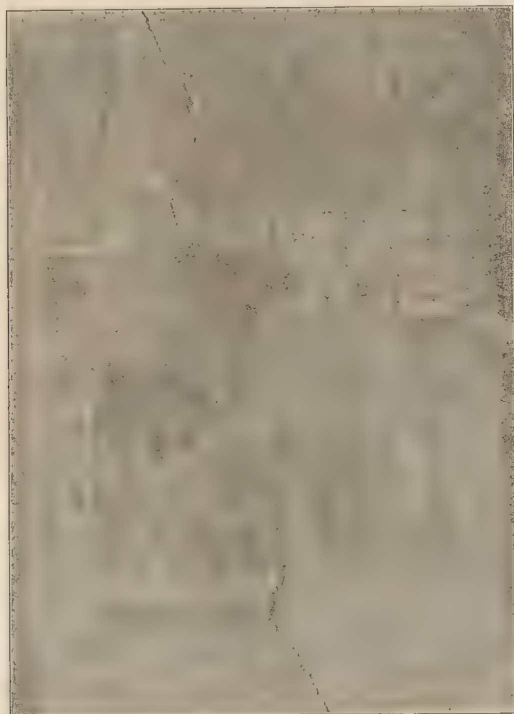


Fig. 12

marmi giunge nell'affresco del Bigallo fino alla metà circa dell'altezza delle navi minori, e perciò un poco al disopra del mosaico e degli archetti nell'interno della chiesa; mosaico ed archetti che non possono essere posteriori alla data dell'affresco, cioè al 1342.

La facciata che è nell'affresco del Bigallo, si scorge alquanto confusa nei suoi particolari; ma nei caratteri generali della sua composizione apparisce evidentemente assai diversa da quella dipinta dal Poccetti nel chiostro di S. Marco (fig. 13). È questa una nuova conferma che l'affresco del Bigallo ci rappresenta l'incrostazione marmorea che rivestiva allora il primitivo muro della facciata,[1] mentre l'affresco di S. Marco ci rappresenta la facciata addossata al muro di rinforzo che fu costruito ai tempi del Talenti.



Fig. 18

I lavori della chiesa, dopo l'impresa del campanile nel 1334, erano, come sappiamo, proceduti con molta lentezza fino al 1350; ma dopo quest'anno, cioè dopo che il Talenti ebbe condotto a buon punto l'edificazione del campanile, i lavori della chiesa richiamarono a sè quasi tutte le cure degli operai e l'attività di quel capomaestro. La prima notizia che si abbia di un lavoro speciale per la facciata è del 1353, quando ai 14 di agosto veniva dato l'incarico al Talenti « Di fare fare uno tabernacholo a disegniamenti », cioè a scompartimenti istoriati per la porta di mezzo. L'incarico di questo tabernacolo, anteriore di un anno e otto mesi all'altro incarico dato pure al Talenti del disegnamento « asempro » della chiesa, è per noi una rivelazione che fin d'allora si aveva l'idea d'introdurre nella chiesa d'Arnolfo alcune sostanziali modificazioni. Anzi è probabile che il Talenti stesso fin d'allora venisse preparando l'animo degli operai e l'opinione pubblica a quelle modificazioni. E a tale scopo sia con parole, sia con disegni, avrà per lo meno indicato o delineato il suo nuovo concetto. La maestria di lui nell'arte era appieno dimostrata dal campanile, condotto quasi al suo compimento. Se aveva osato

[1] Vi è però un fatto da notare. La vecchia torre di S. Reparata nel 1342 era tuttavia in piedi, perchè sappiamo che venne demolita nel 1357, ed è certo altresì che sorgeva all'angolo settentrionale della faccia della chiesa. Nell'affresco del Bigallo si vede bensì, dietro la facciata, spuntare il tetto dell'antica S. Reparata; mentre non si ha verun indizio della sua torre. Ma se diamo un'occhiata alla miniatura del Biadaiuolo, vedremo che la torre era molto più bassa della nave centrale della chiesa. La facciata, quale si vede nell'affresco del Bigallo, era dunque giunta ad altezza sufficiente per nascondere la torre, ma non il tetto dell'antica chiesa. Del resto, molta era la libertà che i pittori di quel tempo, ignari com'erano di ogni cognizione prospettica, si prendevano nel rappresentare scene di paese con fondi architettonici. E perciò non dovrebbe recarci meraviglia che l'autore dell'affresco del Bigallo non rappresentasse la torre, quando anche la sommità di questa avesse superato l'altezza del muro di facciata della nuova chiesa. — Per questa identica ragione della grande libertà degli antichi maestri non deve parimente recarci meraviglia il non veder nella miniatura del Biadaiuolo nessun indizio della nuova facciata della chiesa davanti all'antica S. Reparata. Ma nel Biadaiuolo la libertà è anche maggiore e tiene allo speciale intendimento del libro. Il Biadaiuolo narrava dei fatti avvenuti non solo in Firenze, ma anche in altre città dell'Italia. Nel rappresentare quei fatti si valeva talora, come fondo di scena, degli edifizi principali di Firenze, anche quando il fatto non era avvenuto in questa città; ma per indicare appunto il luogo dove il fatto era avvenuto, usava di alcuni segni caratteristici e perciò facilmente riconoscibili, e aggiungeva sopra la miniatura il nome del luogo. Di quel libro abbiamo riprodotto (Pag. 1) due miniature, nel cui fondo è rappresentata una parte di Firenze cinta da mura, le quali raffigurano due scene, l'una tumultuosa, l'altra pacifica, a cui dettero luogo le carestie ai tempi dello scrittore. Ma sulla porta di città della miniatura, ov'è rappresentata con altri edifizi l'antica S. Reparata colla sua torre, si

per lo innanzi introdurre così profonde modificazioni nel disegno del campanile, fondato da Giotto e continuato, non bene, da Andrea Pisano, e introdurvele con piena soddisfazione generale e con somma gloria dell'arte; ben egli poteva, non appena fu in grado di rivolgervi il proprio ingegno, aver subito il pensiero di modificare il disegno della chiesa, la quale, così com'era stata ideata da Arnolfo, dovè parere non corrispondesse adeguatamente a quella grandiosità che era nel desiderio del popolo fiorentino.

In quei primi anni, dal 1350 al 1357, si era bensì rivolto il pensiero all'edificazione della chiesa; ma i lavori non venivano subito ripresi con quell'attività, che l'impresa del campanile, giunta quasi al suo termine, avrebbe consentito; e furono invece continuati con fervore, non appena il nuovo concetto di ampliamento della chiesa fu approvato sul disegno del Talenti. Si voleva dunque prima maturar bene quel nuovo concetto, della cui evoluzione, se scarseggiano le notizie intorno alla sua fase di preparazione, abbondano invece intorno alla sua fase di esplicazione.

Il disegnamento « asempro », di cui il Talenti ebbe l'incarico nel 1355, altro non era che un rilievo o modello in legname. Aveva egli dunque fatto per l'innanzi un disegno: tanto è vero che, nel dargli l'incarico del modello, gli veniva indicato di mostrare « come deono istare le chappelle di dietro corrette sanza alchuno difetto, et corretto il difetto delle finestre » sui fianchi della chiesa: difetto, quest'ultimo, che a lui era impossibile di togliere, volendo continuare il partito delle decorazioni esterne già iniziate nei fianchi sul disegno di Arnolfo, mentre riduceva da quattro a tre, ampliandoli, i valichi della chiesa. E insieme con quel disegno dovè certo il Talenti aver fatto anche il disegno della facciata. Era impossibile che al suo ampliamento dei valichi interni, che rialzavano la chiesa, potesse più adattarsi la facciata di Arnolfo, la quale sappiamo che fu anche, se non demolita, ricoperta dal muro di rinforzo, reso necessario appunto da quel rialzamento. Di questa contemporaneità dei due disegni della chiesa e della facciata, l'uno subordinato all'altro, e coordinati ad un tutto insieme organicamente ed esteticamente armonioso, è una prova indiretta, ma eloquente, questo fatto, che due giorni dopo l'approvazione del nuovo disegno della chiesa (19 giugno 1357) veniva ordinato (21 giugno), che il « dì di San Giovanni il disegniamento della faccia così chol tabernacholo istea apichato di fuori nella faccia, a ciò che a tutti sia manifesto come dee stare ». E il provveditore Signorini aggiunge: « Istettevi ».

Approvato il disegno del Talenti, si pose subito mano ad eseguirlo nell'interno della chiesa, poichè in quello stesso giorno (19 giugno 1357) si cavò, come sappiamo, il fondamento della prima colonna. Ma rispetto alla facciata, siccome i valichi della chiesa ampliati e rialzati dal Talenti portavano una spinta maggiore nel senso longitudinale, era perciò necessario che all'incrostazione marmorea si facesse precedere un riordinamento del muro della facciata stessa. Infatti, dopo aver posto mano alle colonne e ai membri dei primi due valichi, si pensò anche a quel riordinamento, affinchè si potessero, come se ne aveva il vivo desiderio, costruire gli archi e le volte di quei valichi. E gli operai al 17 di ottobre 1358, mentre ordinavano « di mandare alte le mura da lato de la chiesa, acciò che quando i menbri saranno murati alto tanto quanto è ora il muro, chessi posano murare da indi tanto in su, sì che l'archora si posano volgere: e se le mura si vorano fare di pietre chonce o no »; ordinarono pure « di mandare il bando, che chi vorà tore le mura de la chiesa dal lato dinanti e da mezo, che vengha a farsi scrivere e por la scrita alla porta e altrove ». E il bando fu difatti mandato due giorni dopo; si presentò l'Arnoldi e si dichiarò pronto a eseguire quei lavori a cottimo.

Le mura dei fianchi, com'è provato dal documento, erano giunte già a una certa altezza; ma anche il muro di facciata, come abbiamo veduto, era condotto ad un'altezza non minore. Pertanto è ragionevole indurre che le parole, usate dal provveditore Signorini nel detto bando, « chi vorà tore (*prendere a fare*) le mura de la chiesa dal lato dinanti », non possono altro indicare che la costruzione di quel muro di rinforzo fino all'altezza a cui era stato per l'innanzi condotto il muro primitivo su tutta la facciata; e le parole « da mezo », la continuazione dell'intero muro sulla fronte della nave di mezzo.

È questo il muro di rinforzo di cui parla il De Fabris nel suo rapporto del 1871: « Fatto sta che un muro di ringrosso venne addossato alla parete già costruita; e ciò apparisce con ogni evidenza dai riscontri e dalle misurazioni che ebbi agio di fare con ogni diligenza sui ponti e che mi diedi cura di riprodurre in disegno ».

Quando cominciasse l'incrostazione marmorea della facciata sul disegno del Talenti, non è dato sapere, poichè andarono smarriti i ricordi dell'anno 1359. Del quale anno ci rimane solo un documento pubblicato dal Barone di Rumhor nella *Italienische Forschungen*, che riportiamo in parte:

« Di xxvij di settembre 1359.

. . . .

« . . . operai, ragunati tutti e quatro nella chasa dell'opera, alloghorono ad Alberto Arnoldi, chapo maestro della detta opera a guidare et a far fare et achonpiere l'archo della porta maggiore della faccia dinanzi di Santa Riparata et asseguirlo chome [è] chominciato da piè di marmo rosso ischavato, chome quello che v'è fatto. Salvo che il detto Alberto deba avere chonsiglio chon Franciescho Talenti d'ongni lavorio che vi fa, e che chollui insieme facciano il detto lavorio ».

vedono dipinti gli stemmi della città di Siena, e scritto il nome di questa città in alto sul margine della miniatura; sulla porta invece dell'altra miniatura, ov'è con altri edifizi il S. Giovanni, si vedono dipinti gli stemmi della città di Firenze e il suo nome scritto in alto sul margine. I nomi di Siena e Firenze hanno relazione non già col fondo architettonico delle miniature, ma col fatto drammatico in esse rappresentato. È questo, come nel suo libro narra il Biadaiuolo Domenico Lenzi, un episodio delle carestie de' suoi tempi. Dall'una porta di città si vedono uscire, furiosamente cacciati dalla soldatesca del Comune, i poveri di Siena, che per la penuria somma dei viveri vi avevano sollevato dei tumulti, davanti all'altra porta di città si vedono alcuni cittadini di Firenze che benignamente ricevono quei poveri, distribuendo loro del pane posto in certi canestri. Se col fondo architettonico delle due miniature avesse il Lenzi rappresentato realmente le due città, non avrebbe avuto bisogno di scrivervi in alto anche i nomi loro, se non inutili, certo superflui; mentre invece ebbe tanta più necessità di indicare con quei nomi di Siena e Firenze la qualità e l'estensione dei due episodi costituenti i termini estremi di un solo fatto storico, in quanto dava loro come fondo pittorico la stessa scena di paese, ritratta dalla città in cui si trovava e scriveva. Nè vi può esser dubbio che tanto l'una quanto l'altra miniatura abbiano un'intima correlazione di luogo fra loro, cioè la città di Firenze, perchè è provato da un'identica torre o campanile cuspidato che si vede in ambedue sotto un diverso punto di vista, ma in relazione prospettica con ciascuna porta. E dobbiamo altresì avvertire, che la porta di città nella miniatura ov'è il S. Giovanni, si vede riprodotta colla stessa forma e sotto il medesimo punto di vista anche nell'affresco del Bigallo. Questa duplice corrispondenza di forma e di ubicazione della stessa porta non può credersi casuale, e conferisce non poco valore storico così alla miniatura come all'affresco. Ma vi ha di più. Nella miniatura ov'è il S. Giovanni, si vede di sfuggita in lontananza e vicina alla torre o campanile cuspidato, anche la porta di città che è nell'altra miniatura. E che ciò fosse conforme al vero, cangiando il punto di vista della città dall'una all'altra miniatura, è comprovato dall'affresco del Bigallo, in cui si vedono da ponente a settentrione girare ivi appunto verso levante le mura della città.

Ed ora dobbiamo notare che le miniature del *Biadaiuolo* erano conosciute dagli eruditi; ma nessuno, prima di noi, vi aveva mai ravvisato l'antica chiesa di Santa Reparata colla sua torre o campanile. Dopo aver fatto infruttuose ricerche di un qualche disegno dell'antica facciata nei libri corali della Medicea Laurenziana, l'egregio bibliotecario Cav. Anziani, a cui chiedevamo se altri libri miniati vi fossero nei quali potesse essere un disegno della chiesa, c'indicava fra gli altri anche il *Biadaiuolo*, in cui, diceva egli, erano miniature di Firenze antica. In una delle quali ravvisammo subito l'antica S. Reparata.

Da questo documento si hanno alcune notizie della più grande importanza, perchè confermano pienamente la verità delle nostre induzioni. Il muro di rinforzo, eseguito già almeno in parte, mentre ricopriva tutta la superficie del muro di Arnolfo, lasciava peraltro allo scoperto e intatte nelle porte le incrostazioni in marmo ivi esistenti della primitiva facciata, alcune delle quali furono ritrovate, come sappiamo, dall'architetto De Fabris nel 1871. Il Talenti, autore del disegno della facciata, aveva dunque alle antiche incrostazioni innestato nella porta di mezzo quelle del proprio tabernacolo istoriato, del quale era già stata eseguita la parte inferiore. Ed ecco perchè doveva l'Arnoldi continuare in alto le incrostazioni di quella porta come erano in basso, e intendersela prima col Talenti.

A proposito di questa seconda facciata, oltre al dipinto del Poccetti, che certo la riproduceva con fedeltà nelle sue masse, dobbiamo per debito di storici ricordare anche l'affresco che è nel primo chiostro di S. Croce (pag. 7, fig. 2). Il quale per il suo deperimento non lascia, è vero, ben distinguere le forme architettoniche della facciata, ma offre questo di notevole che la riproduce per intero; indizio evidente che il pittore non la ritrasse di sul luogo; poichè essa non fu mai condotta più oltre di quel tanto che ne riproduce l'affresco del Poccetti. Questo è poi certo che l'affresco di Santa Croce è posteriore al 1362, poichè vi si vede la cuspide costruita dal Talenti « super dicta ecclesia ex latere Balle super anghulo dicte ecclesie . . . . », e compiuta nel detto anno 1362.

Le vicende della facciata non andarono di pari passo con quelle del resto della chiesa, alla cui edificazione furono precipuamente rivolte sempre e le cure degli operai e le preoccupazioni del popolo fiorentino

Quando si destò nell'animo de' cittadini il desiderio di modificare di nuovo la chiesa, ispirandosi a un concetto più grandioso di quello di Arnolfo e del Talenti, concetto che poi ebbe forma nel disegno dei maestri e dipintori, non si ha veruna notizia mai che accenni neppur minimamente al disegno di una nuova facciata; la quale può dunque ritenersi venisse continuata sul disegno del Talenti. E ciò non deve recarci meraviglia. Il disegno dei maestri e dipintori aveva lasciato intatta, qual'era già costruita, la parte anteriore della chiesa, cioè nell'interno l'organica struttura, e nell'esterno le decorazioni dei primi due valichi. E a quella struttura interna e a questa decorazione dei fianchi, doveva certo aver coordinato il Talenti la propria facciata. La chiesa peraltro venne ingrandita e compiuta colla cupola, secondo il disegno dei maestri e dipintori; ma la facciata, giunta a poco più della metà dell'altezza delle navi minori, non fu continuata più oltre,[1] non già perchè si fosse abbandonata l'idea di costruirla conforme il disegno del Talenti, ma per altre ragioni.

Col modello dei maestri e dipintori il concetto che aveva ispirato l'edificazione della nuova chiesa, concetto che doveva essere per tradizione non meno che per sentimento connaturato nell'animo di tutti, aveva finalmente dopo settautatre anni avuta la sua piena esplicazione in quella forma che meglio rispondeva al desiderio comune così per la sua grandiosità come per la sua bellezza.

La riformagione che dai Consoli dell'arte della lana poco dopo l'approvazione di quel modello, appunto per remuovere il rischio di nuovi pentimenti che portassero ad altre modificazioni nella chiesa, veniva fatta al 15 di dicembre 1368,[2] era tuttavia in pieno vigore nei primordi del secolo xv; e n'è prova evidente la cupola, voltata dal Brunelleschi, ma costruita conforme il modello, o almeno il concetto dei maestri e dipintori. E quella riformagione, non può esservi dubbio, si estendeva nei suoi effetti pratici anche alla facciata del Talenti.[3]

Il rispetto che si aveva tuttora per le opere dei secoli precedenti, non era per anche venuto meno; dacchè il sentimento dell'arte non si fosse ancora così profondamente alterato o trasformato, che gli artisti nulla curassero le forme tradizionali redate dal secolo xiv. E ciò si vede manifesto nella porta del Duomo, detta della Mandorla, la quale nella sua organatura generale s'informa tuttavia allo stile archi-acuto, mentre nei particolari decorativi rivela, in parte, già evidente l'impronta iniziale di un nuovo stile.[4]

Il rinnovamento dell'arte, sui primordi del secolo xv, iniziato, nella scultura da Donatello, nella pittura da Masaccio e nell'architettura dal Brunelleschi, non portò subito a bandire la pratica dello stile tradizionale, e tanto meno ad ottunderne affatto il sentimento negli artisti di quel tempo. E a ciò pure si deve se in quei primordi nulla si tentò o si operò che profondamente dissuonasse nel tutto insieme di un monumento che era l'espressione sublime di un'epoca gloriosa per l'arte, quale era stato il secolo xiv. E la chiesa di Santa Maria del Fiore fu perciò, nel suo piano generale, continuata sempre secondo il disegno de' maestri e dipintori, e soltanto modificata dal Brunellesco nella forma delle tribunette e della lanterna sulla cupola, e da altri nel cornicione che ricorre sul tamburo della cupola e sulla nave di mezzo; ma rispetto alla facciata, se si andò a rilento nella sua edificazione, però non si pensò mai, che si sappia, a demolirla per sostituirgliene una più conforme al sentimento artistico del secolo xv. Ma questo secolo non era anche pervenuto al suo fine che l'effetto di quel rinnovamento, che esso aveva operato nell'arte e l'aveva portata oramai a sempre più penetrare nello spirito delle opere classiche dell'antichità e a restaurarne le forme, massime nell'architettura, si faceva risentire anche per la facciata del Duomo.

Nel febbraio del 1490[5] (s. c.) veniva per la facciata bandito dagli operai un concorso, al quale mandarono disegni quasi tutti gli ar-

[1] Vennero infatti allogate la *ruota magna* nel 1396,(*a*) e gli sguanci degli occhi laterali nel 1412,(*b*) ma nè quella nè questi mai collocati al posto. Furono bensì allogate e collocate nelle nicchie della parte inferiore della facciata già costruita, quale si vede nell'affresco del Poccetti, le quattro statue rappresentanti gli Evangelisti, di Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo, di Donatello, di Nanni d'Antonio di Banco e di Bernardo Ciuffagni

[2] « Reformatio Artis, qualiter ecclesia debeat hedificari secundum modellum ». (Cod. II, 32-33).

[3] L'ingiunzione che nella citata riformagione veniva fatta dovessero i notai dell'opera deferir sempre ai nuovi operai e capomaestri il giuramento che non si dipartissero mai da quel modello dei maestri e dipintori, venne costantemente osservata e praticata almeno fino al 1429.

[4] Nelle decorazioni di quella porta è anzi notevolissimo il connubio delle forme tradizionali colle nuove forme. I soggetti religiosi, come per esempio gli angioli negli esagoni degli sguanci, hanno tuttavia il tipo e l'espressione dell'arte mistica, l'atteggiamento e la forma della maniera del secolo xiv. I soggetti mitici invece, trattati e intrecciati coi meandri e coi fogliami degli stessi sguanci, non solo rivelano un progresso notevole nelle forme, ma hanno già in queste l'impronta di un'opera del rinascimento, dovuta a un'imitazione delle opere classiche dell'antichità

[5] « MCCCCLXXXVIIII (1490 stile comune)

« Die duodecima Februarii

« Spectabiles Consules Artis Lane civitatis Florentie, servatis etc.

« Asserentes quod diebus proxime elapsis fuit illis ad memoriam reductum per nonnullos ex primatibus civitatis sepe sepius, qualiter maximum est dedecus civitatis habere faciem ecclesie a parte exteriori ita ut habetur, scilicet imperfecta, et etiam pars que constructa est, esse sine aliqua ratione aut iure architecture, et in multis patitur

a) « An. 1396, agosto 25. Operarii . . . . . providerunt et ordinaverunt quod ad presens laboretur et fiat ruota magna marmorea et alia laboreria circa dictam ruotam expedientia pro fenestra sive oculo magno que et quod est supra maiorem ianuam dicte ecclesie in facie anteriori ». . . . (Delib., xxxix, 18).

b) « An. 1412, agosto 17. Deliberaverunt quod scarpellatores facere debeant concium lapidum pro duobus oculis in facie anteriori dicte ecclesie nelle navi dallato ». (Delib., LXIII, 10).

tisti di maggior grido, architetti, scultori e pittori, non solo di Toscana, ma anche di altre parti d'Italia. E i disegni presentati, fra i quali un solo modello, erano presi in esame ai 5 di gennaio del 1491 (s. c.) in una consulta di molti cittadini e architetti, alla quale era presente Lorenzo de' Medici. Chi proponeva di rimettersene al giudizio del Magnifico, come quegli che per essere intendentissimo dell'architettura, non avrebbe potuto minimamente cadere in errore. Chi invece consigliava doversene differire il giudizio, affinchè intorno a ciò maggiormente si chiarisse la verità, e la cosa fosse più accuratamente studiata. E a questo parere altri consiglieri si associavano, soltanto facendo premura non s'andasse per le lunghe. Sorgeva dipoi il Magnifico, il quale dopo aver lodati gli autori dei disegni, riflettendo peraltro che si trattava d'un'opera duratura, riteneva aver essa bisogno di maggior considerazione e non esservi inconveniente differirne ad altro tempo la risoluzione, affinchè la cosa fosse più maturamente pensata. E il parere di Lorenzo, seguito da Piero Machiavelli e da Antonio Manetti architetto (gli altri si tacquero), veniva adottato.[1] Morto poco dopo il Magnifico, alla facciata più non si pensò per il corso di un secolo.

Quale fosse lo stile dei disegni presentati al concorso, non è difficile immaginare, chi ripensi al sentimento dell'arte in generale e allo stile prevalente allora nelle opere di architettura. Quanto già fosse profondamente cangiato il sentimento nell'arte, ben si desume da tutte le opere di quel tempo, che segna appunto il periodo di transizione fra l'arte del quattrocento e quella del cinquecento. Ma ne abbiamo anche la riprova nella ragione, non solo precipua, ma unica per la quale venne bandito il concorso. I Consoli dell'arte della lana colla loro deliberazione dei 20 di febbraio 1490, da noi già riportata, colla quale conferivano agli operai così presenti come futuri le più ampie facoltà nell'esercizio della carica loro, dopo aver detto che era un disdoro per la città l'avere incompiuta, com'era, la facciata della chiesa, soggiungevano che anche la parte già costruita era senza veruna ragione o regola di architettura e in molti luoghi difettosa. È dunque da ritenersi che i disegni presentati al concorso si fossero informati allo stile allora prevalente nell'architettura. E ne abbiamo la riprova nella miniatura (fig. 14), che è in un Antifonario del 1470, appartenente all'opera del Duomo e ora conservato nella Medicea-Laurenziana. Vi è rappresentato l'ingresso di Papa

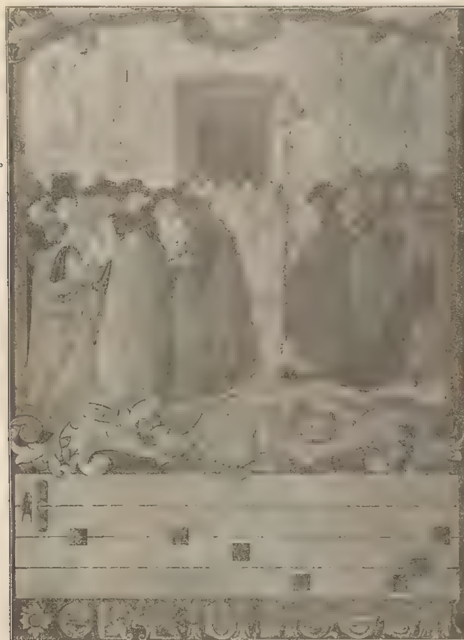


Fig. 14

detrimentum: et quod opus esset multa commendatione dignum superius providere: quare prefati domini Consules ad hoc ut predicta fiant, si fieri visum erit bonum et conveniens, omni meliori modo quo potuerunt, deliberaverunt et licentiam dederunt Operariis tam presentibus quam futuris Opere dicte ecclesie, quod superius possint providere, deliberare et ordinare, expendere et omnia alia facere que et quemadmodum et prout et sicut illis visum fuerit, et oportere cognoverint de tempore in tempus in futurum, omni exceptione remota, non obstante etc. » (Archivio dell'opera del Duomo di Firenze: *Deliberazioni* dall'anno 1486 all'anno 1491, a carte 68). VASARI, Opere, vol. IV. (G. C. Sansoni edit.).

[1] « MCCCCLXXXX (1491 s. c.)

Die quinta Januarii

. . .

« . . . Nomina eorum qui fecerunt modellum seu designum, et absentes erant tempore aperitionis et ostensionis eorum, sequuntur et sunt ista, videlicet:

Julianus Leonardi de Maiano	Duo designa. Hic tunc temporis decesserat
Benedictus eius germanus	Unum designum
Magister Franciscus senensis	Unum designum

Eugenio IV nella nostra chiesa per la consacrazione ch'ei ne fece con pompa e festa solenne nell'anno 1436; e vi si vedono della facciata della chiesa riprodotte la porta di mezzo e due nicchie con statue. La porta e le nicchie hanno evidentemente il carattere architettonico del secolo XV. Francesco di Antonio del Cherico, autore della miniatura, non le copiava certo dal vero, dacchè tuttora esistesse la facciata costruita dal Talenti e demolita sulla fine del secolo XVI. La sua facciata immaginaria mostra come fino d'allora, cioè venti anni prima del concorso bandito nel 1490, si credesse conveniente, dopo le opere dal Brunelleschi compiute nella chiesa, decorarne la fronte con una nuova facciata conforme allo stile del tempo. E di ciò abbiamo la conferma nel modello in legno che Mino, detto da Fiesole, fece per la facciata e lasciò in legato all' opera del Duomo col suo testamento del 1484.[1] Si era dunque prima del concorso del 1490 già sentito il bisogno d'una nuova facciata, o almeno era nel sentimento degli artisti contemporanei.

Dalla fine del secolo XV sino ai nostri giorni, tutte le volte che si pensò alla facciata, non fu mai per continuarla sul disegno del Talenti o edificarla su nuovo disegno conforme al carattere generale del tempio. Oramai il sentimento nelle cose dell'arte, col procedere del rinascimento classico, doveva manifestare più assoluta ed esclusiva la sua preferenza per le forme architettoniche via via prevalenti; chè anzi giunse a tale eccesso, che l'architettura dei secoli precedenti al rinascimento veniva giudicata, non solo « sine aliqua ratione aut iure architecture », ma barbara addirittura. E da questo sentimento corrotto provennero, vandalici effetti, la deformazione e la distruzione di tante opere stupende dei secoli medievali.

Abbandonato per la morte di Lorenzo de' Medici il pensiero di decorare la fronte della chiesa di una nuova facciata, esso rinacque circa un secolo dopo sotto Francesco I nel 1586.[2] Ma disgraziatamente ebbe un effetto pernicioso per la facciata, già esistente, e quanto mai biasimevole per l'arte in generale, poichè se ne decretava la demolizione prima pur di conoscere quella che le sarebbe stata sostituita.

Di quella demolizione così parla nei suoi manoscritti il Rondinelli, descrivendone in pari tempo i caratteri architettonici che consuonano con quelli dell'affresco del Poccetti:

Phylippus Fratris Phylippi pictor	Unum designum
Joannes Verrochius, sive *del bronzo*	Unum designum
Bernardus Ghalluzus, civis florentinus	Unum designum. Hic antea decesserat
Antonius Pallaiuolus	Unum designum

« Sequuntur nomina architectorum

Franciscus de Fesulis sculptor	Unum designum
Absens Franciscus aurifex	
D. Franciscus araldus Magnifice Dominationis Florentine	Fecit designum
Absens Zenobius Landus	
Absens Phylippus Baldi	
Absens Laurentius Vulparia	
Victorius Bartoluccius	
Simon Pollaiuolus	
Franciscus Monciattus	
Benedictus de Maiano	
Francione lignarius	
Absens Julianus de Sanghallo	
Simon Caprina	
Franciscus de Fesulis	
Jacobus ligoarius, alias *Prattola*	Fecit modellum
Absens Meus del Caprina	
Laurentius Credis pictor	
Dominicus Grillandarius	
Cosmus pictor	
Antonius Covonius	
Perusinus pictor	
Absens Joannes Graffione	
Baldassar faber	
Absens Scorbachia	
Andreas de Monte Sancti Sabini	
Clemens del Tasso	
Absens Matteus Jacobini	
Matteus Cioli	
Andreas de Rubbia	
Blasius Frigio	
Bartholomeus claudus	
Absens Lucas Cortonensis	
Sander Botticelli	
Amerigus aurifex	
Bernardettus aurifex	
Alexus Baldovinettus	
Joannes pifferus et frater eius	
Andreas de Fesulis	
Lapus sculptor	

« Dicta die

. . . .

« .... Laurentius vero Medices consurgens ait, eis omni laude dignos esse qui circa modellos et seu designa producta se exercuerunt, et cum opus de quo agitur diuturnum sit futurum, indiget gravi et maiori examine, et quod inconveniens non esset in aliud tempus conclusionem differre, ut res maturius digeratur. Cuius opinionem est sequutus

« Perus Machiavellus et Antonius Manectus architectus et civis. Ceteri astantes siluere ». (Archivio dell'opera del Duomo di Firenze, *Deliberazioni* dall'anno 1486 all'anno 1491, a c. 77). VASARI, ed. Sansoni, vol. IV, 1880.

[1] Di questo modello dobbiamo la notizia al chiarissimo Gaetano Milanesi, di cui ci è grato riportar le parole, colle quali ce ne dava contezza trascrivendoci il documento che ne fa ricordo:

— In un Registro di Testamenti appartenuto all'Opera del Duomo di Firenze, ed ora conservato nell'Archivio de' Notari di detta città, segnato VI S. Croce a c. 38, verso, si legge che, pe' rogiti di Ser Lionardo da Colle, « Mino di Giovanni di Mino « sculptore, popolo di S. Ambruogio di Firenze, fe testamento addì x di luglio 1484, « et sua ereda fe Zanobi, Agnolo e Martino suoi figliuoli maschi e Catherina sua « figliuola femina, e lasciò all' Opera in compensatione del dovuto suo lascio e legato, « *uno modello di legno della faccia dinanzi della chiesa*, che sta agli Operai se « lo vogliono acceptare, o no; *alias* sono tenuti pagare el dovuto legato ».

In margine si legge: « Fecie uno modello della facciata dinanzi, in piano, di« pinto in sua asse. È nell' Opera ». —

[2] La facciata, apposta sulla fronte di S. Maria del Fiore in occasione della venuta in Firenze di Papa Leone X, nel 1515, non fu già ideata perchè servir dovesse di modello per una materiale esecuzione, ma a solo scopo decorativo. Nondimeno crediamo opportuno darne qui alcune notizie. Di essa così scrive il Vasari:

« Avendosi poi l'anno 1514 a fare un ricchissimo apparato in Fiorenza, per la venuta di Papa Leone X, fu dato ordine dalla Signoria e da Giuliano de' Medici che si facessero molti archi trionfali di legno in diversi luoghi della città; onde il Sansovino, non solo fece i disegni di molti, ma tolse in compagnia Andrea del Sarto a fare egli stesso la facciata di Santa Maria del Fiore tutta di legno, e con statue e con istorie ed ordine di architettura, nel modo appunto che sarebbe ben fatto ch'ella stesse, per tòrne via quello che vi è di componimento e d'ordine tedesco. Perchè messovi mano, per non dire ora alcuna cosa della coperta di tela, che per S. Giovanni ed altre feste solennissime soleva coprire la piazza di S. Maria del Fiore e di esso S. Giovanni, essendosi di ciò in altro luogo (*nella vita del Cecca*) favellato a bastanza; dico, che sotto queste tende avea ordinato il Sansovino la detta facciata di lavoro corinto, e che, fattala a guisa d'arco trionfale, aveva messo sopra un grandissimo imbasamento da ogni banda le colonne doppie, con certi nicchioni fra loro, pieni di figure tutte tonde che figuravano gli apostoli, e sopra erano alcune storie grandi, di mezzo rilievo, finte di bronzo, di cose del vecchio Testamento; alcune delle quali ancora si veggono lung'Arno in casa de' Lanfredini. Sopra seguitavano gli architravi, fregi e cornicioni che risaltavano; ed appresso vari e bellissimi frontespizi. Negli angoli poi degli archi, nelle grossezze, e sotto, erano storie dipinte di chiaroscuro di mano d'Andrea del Sarto, e bellissime. E insomma quest'opera del Sansovino fu tale, che, veggendola Papa Leone, disse che era un peccato che così fatta non fusse la vera facciata di quel tempio, che fu cominciata da Arnolfo tedesco ». (VASARI, Tom. VII, pag. 494. Firenze, Sansoni, 1881).

Di questa facciata parlano anche Luca Landucci (*Diario Fiorentino* dal 1450 al 1516... con annotazioni di Iodoco Del Badia. Firenze, Sansoni, 1883) e Tommaso Temanza nella Vita del Sansovino (*Vite* dei più celebri Architetti e Scultori Veneziani. Venezia, 1778). E questi scrittori sono concordi nello stabilire la venuta di Leone X nel 1515.

Il sig. A. W. Thibaudeau di Londra possiede un antico e bellissimo disegno a penna di una facciata che da alcuni è ritenuta esser quella del Sansovino e di Andrea Del Sarto. Non vuolsi negare che quel disegno per taluni caratteri non corrisponda alla descrizione del Vasari, ma a noi pare che nel suo insieme rappresenti ben altra facciata. E poichè la porta di mezzo, l'imbasamento e la scalinata sono identiche a quelle della facciata del S. Petronio di Bologna, non è improbabile che il disegno del sig. Thibaudeau rappresenti piuttosto una delle molte facciate che in tempi diversi furono per quella chiesa ideate. E giudicandone dallo stile e dalla mano, si può anche asserire che esso è dei primordi del secolo XVI.

« Era la facciata, con architettura Tedesca tirata su, condotta quasi al mezzo, tutta piena di bellissime nicchie destinate per statue, che nei tempi posteriori si andarono collocando; parte erano del famoso Donatello, e parte di altri scultori artificiosamente lavorate, con bellissimo ordine disposte, e scompartite; vi si vedevano alcune cappelle sparse, divise, e sostenute da bellissime e variate colonne, altre lisce, e altre attortigliate, talmente che la varietà dei marmi, de' porfidi, e la diversità delle statue, e delle colonne faceva una molto ricca apparenza, e con maestà empiva la vista dei riguardanti. Era la porta principale messa in mezzo da' quattro Evangelisti a sedere in quattro nicchie di marmo grandi, e assai maggiori del naturale, i quali furono poscia collocati nelle quattro cappelle della Tribuna del Sagramento.[1] Sopra la detta porta veniva una vaga e bella cappelletta, nella quale era una immagine di Nostra Donna di marmo a sedere con Cristo piccolo,[2] che con bella grazia le sedeva sopra un ginocchio, et ella aveva gli occhi lucenti, che parevano veri, perchè erano di vetro, ed era messa in mezzo da una statua di S. Zanobi, e da un'altra di Santa Reparata, e due bellissimi angioli aprivano un padiglione, che di panno appariva, se bene era di marmo. Sopra la porta, che è allato alla principale, dalla sinistra mano all'entrare di verso alla via de' Martelli, in altra cappella era scolpita la Natività di Nostro Signore, con molte figure di pastori e di animali. Sopra all'altra porta, che è di verso al Campanile, era con molte statue rappresentato il Transito di Maria, la quale si vedeva morta giacere, e Cristo, che l'anima di lei strettamente teneva in braccio, e tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto. E per tutta la detta facciata, tra le molte statue, che vi erano, altre rappresentavano alcuni santi della Chiesa, come Santo Stefano, San Lorenzo, San Girolamo, Sant'Ambrogio, et altri simili. Altre dimostravano l'effigie d'uomini illustri di quei tempi; e tra questi eravi quella di Papa Bonifazio VIII a sedere col regno papale in testa, in mezzo a due Diaconi parati, e ritti. Eravi parimente la statua di messer Farinata degli Uberti, che nel Consiglio dei Ghibellini tenne egli solo, che Firenze non fosse distrutta; siccome ancora eravi la statua di Coluccio Salutati, di Giannozzo Manetti, del Poggi, e così molte altre simili: che se la detta facciata si fosse condotta alla sua perfezione, sarebbe stata degna faccia della stupenda fabbrica di quel Tempio, nè punto inferiore alla magnificenza del restante di quell'edifizio ».[3]

Queste ultime parole del Rondinelli esprimono un sentimento di rammarico così vero e così giusto, che dissuona affatto da quello che debbono aver provato coloro che ne consigliarono e ordinarono la demolizione. E quel sentimento di rammarico si fa anche maggiore quando il Rondinelli ci descrive con quale dissennatezza si facesse più che la demolizione, la distruzione di quell'opera d'arte: « Si dette principio il dì 22 di gennaio del 1588; nel che fare non si salvò altro che le statue tutte calate giù, prima che si cominciasse a rovinare, quattro delle quali furono messe dentro nella Nave della chiesa in cambio di quattro Apostoli di marmo, che mancavano al numero di dodici, ed il restante furono tutte portate nell'Opera; e dipoi si dette principio a rovinare, spezzando, e rompendo que' marmi tanto bene lavorati, senza alcun riguardo, talchè non vi fu marmo alcuno che si cavasse intero, sino alle colonne istesse furono spezzate; che fu nel vero un compassionevole spettacolo, principalmente nel rovinare la detta facciata, e secondariamente nello spezzare quei be' marmi, e porfidi con tanto artifizio lavorati, che se pure almeno si fussino levati intieri, avrebbono potuto servire per ornamento di molti altri luoghi con utilità dell'Opera, che gli avrebbe potuti vendere qualche centinaio di scudi ».[4]

Il concorso che fu allora bandito dal Granduca Francesco I per la nuova facciata non ebbe migliore esito di quello precedente del 1490. Si era giunti fino alla demolizione della vecchia facciata, ma non si era osato per anche dare esecuzione a una nuova; sia che nessuna ve ne fosse di piena soddisfazione tra i vari progetti, sia che troppe fossero le diversità dei pareri nella scelta, fomentati nella concorrenza dalle brighe degli interessati e dei loro fautori.

Dei vari modelli che vennero presentati in quel concorso dai più valenti architetti del tempo, tre soli ne sussistono conservati nell'Opera del Duomo. Vengono essi attribuiti a Giovanni de' Medici, al Buontalenti e al Dosio; ed hanno tutti lo stile architettonico che fu caratteristico del periodo di transizione dalla seconda metà del secolo XVI alla prima metà del secolo XVII. Dei tre disegni pubblichiamo soltanto quello del Dosio (fig. 15), che ha, come vedremo, per la storia della facciata una maggiore importanza.

Se ai tempi di Francesco I era toccata l'infausta sorte di demolire la facciata allora esistente, ai tempi di Ferdinando II era invece riserbata quella, non può dirsi felice, di por mano alla edificazione di una nuova facciata. Fino dal 1630, col proposito di portarla quanto prima ad effetto, si era posto mano ad alcune opere preliminari;[5] ma da queste opere all'impresa effettiva passarono tre anni.

Nel 1586 si era bandito il concorso perchè si voleva un disegno che fosse conforme al sentimento nell'arte di quel tempo: nel 1633 invece il Granduca non credè necessario bandirne uno nuovo, perchè voleva si edificasse sul disegno del Dosio, che aveva figurato fra quelli presentati al concorso del 1586; soltanto ordinava che quel disegno fosse prima riveduto e all'uopo corretto, come sarebbe parso meglio alle persone di ciò incaricate. L'adozione del disegno del Dosio era una predilezione del Granduca. Ma dal 1586 al 1633 si erano venute nell'arte sempre più svolgendo le forme verso l'assoluto dominio del barocco; il che spiega l'ordine dato di correggere il disegno del Dosio, che pur si voleva mantenuto; e spiega altresì come a quel disegno ne venisse dipoi sostituito un altro più conforme al sentimento dell'arte di quel tempo. Intanto nell'aprile dello stesso anno (1633) si praticava un saggio sui fondamenti della muraglia dall'angolo verso la via de' Martelli sin quasi alla porta di mezzo.[6]

Da questo saggio si conobbe allora, come ai giorni nostri dal De Fabris, necessario d'ingrossare le fondazioni della muraglia, che non parvero, come di fatto non erano, massime negli aggetti, sufficienti a basarvi l'incrostazione marmorea. Peraltro, sul modo che doveva tenersi per quell'ingrossamento delle fondazioni, vi fu, ed era naturale che vi fosse, disparità di pareri fra le persone dell'arte.

Peraltro chi tenesse conto dei suoi caratteri affatto speciali di opera decorativa piuttosto che costruttiva, poichè i grandi quadri istorici, le statue e le ricche ornamentazioni figurate troppo vi prevalgono sulla struttura architettonica, e bene si attagliano a un'opera posticcia ideata lì per lì a solo scopo di apparato festivo, potrebbe essere facilmente indotto a crederla quella fatta per S. Maria del Fiore in occasione della venuta in Firenze di Leone X. Ma in tal caso è d'uopo ammettere che il Vasari non sia stato, come non raramente gli occorse, molto esatto nel descriverla.

[1] Ove sono tuttora.

[2] Questo gruppo è collocato nel cortile dell'Opera del Duomo.

[3] Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine.* Tom. VI, pag. 53.

[4] Richa, op. cit., tom., VI, 57.

[5] « Nota delle spese che ha fatte l'Opera di Santa Maria del Fiore dal novembre 1630 a tutto il dicembre 1634 per causa della nuova facciata di detta chiesa. Relazione di Lodovico Serenai al Magistrato delli operai. » (Negozi delle facciate e de' marmi, I, carte 565).

[6] « Serenissimo Gran Duca

« Havendo V. A. S. comandato, che si faccia la facciata di marmo alla Chiesa Cattedrale di Santa Maria del Fiore; e fermo anco il disegno d'essa, per mettere ciò in esecutione, si è fatto riconoscere i fondamenti della Muraglia, dove deve andare l'incrostatura di detta facciata, e dalla parte che risguarda verso la via de' Martelli, e quasi persino alla porta di mezzo si è fatto cavare sino all'acqua, sì, e talmente, che da quello è cavato sin hora, si può molto bene risolvere il modo da tenersi nel fondare tanto in quella parte dove andranno i Pilastri, quanto per il restante,

Avevano in proposito già dato il loro parere gli architetti Radi e Parigi;[1] ma il Granduca volle che su ciò esprimessero il proprio sentimento anche altre persone dell'arte.[2] E infatti in un'adunanza



Fig. 15

del 6 maggio successivo, tenuta dagli operai insieme a vari architetti, vennero emessi tre pareri: il primo, che il *vecchio fondamento era bastante*; il secondo, che si costruisse una *platea di nuovo fondamento* per tutta la facciata; e il terzo, che il nuovo fondamento si limitasse soltanto *dove andavano i pilastri*. Dei tre pareri, venne dagli operai eliminato il primo, perchè rischioso, commendato il secondo, ma sovrabbondante in cautele e sicurezza, e prescelto il terzo

e Giulio Parigi, et il Cav. Radi chiamati da V. A. per dire il loro parere, l'hanno già fatto in scritto, e restano le scritture appresso di me per eseguire quel tanto, che da lei verrà comandato.

« A me pare, che l'opera cominciata per riconoscere quanto sopra sia in stato, che convenga risolvere quanto prima il modo da tenersi nel rifondare tanto ne' fondamenti nuovi, che si dovessero fare, quanto in quelli di nuovo da farsi e congiugnersi con parte de' vecchi; et essendo cosa di molta importanza, m'è parso rappresentargliene, acciò comandi la sua volontà, tanto più perchè il Cav. Radi predetto, fatto venir di Cortona, possa tornare alle sue faccende. E baciandogli le vesti, gli prego da Dio ogni maggiore felicità e grandezza. Di Dep.ria a 3 di maggio 1633.

« Di V. A. S.

« Devotiss. serv. e vassallo

« Aless. Caccini Dep. Gen. e Sopraintend. dell'Opera. »

(Negozi ec. 1, pag, 1)

[1] Pubblichiamo quello dell'architetto Parigi perchè ci è parso più importante anche per altre notizie.

« Seren.ss.mo Gran Duca

« Conforme al comandamento di V. A. S., referischo che dovendosi metter mano a fare la facciata alla chiesa di S. Maria del Fiore è necessario aggiungerci bona parte del fondamento, et in particolare alle cantonate, e sotto i pilastroni fra le porte; e per ciò fare, è necessario per attaccare, e conginger bene il vechio con il nuovo fondamento, usare l'istesso modo, o simile, che ordinai che si facessi alla Trinità de Monti a Roma, e poi che ò fatto qui a Fiorenza alla cortina della fortezza da Basso, et in molti altri luogi; cioè, che si è arrivato all'acqua, et in sul piano della giaia dove per l'abbondanza dell'acqua no si è possuto andar più in fondo, ò fatto in su la pelle di fuora ficcare una partita di Pali di quercia, e fra detti (noto quanto si è possuto) si è ripieno di giaia e calcina buona con pellami di lavoro, et alcuni lastroni in fra detti pali, et anco sopra le teste de Pali altri lastroni grandi che legavono i lastroni di sotto co quei di sopra, e si aggravavono, e sopra i pali, e sopra il gietto, e così seguitare il fondamento; e per congungere il vechio con il fondamento nuovo vorrei pigliare di buone lege di pietra co farli la sua cassa che entri nel vechio, e si attacci co il nuovo, et accanto a dette lege sieno alcune catene di ferro inginociate dietro alla lega, che reggino insieme l'uno co l'altro in caso che mai si rompessero dette lege di pietra: e questo mi pare quanto si possi fare intorno a questo servitio, e più, o meno, conforme alle comodità che si troveranno nell'operare: et a V. A. S fo umilissima reverenza. Di casa il dì 21 di aprile 1633.

« Di V. A. S.

« Umilissimo Servitore

« Giulio Parigi. »

(Negozi delle facciate e de' marmi, I, pag. 13, 14)

[2] « S. A. comanda che il Cav. Vasari, Michelang. Buonarroti e Piero de Medici (*a*) si ragunino insieme quanto prima, e sentino il Cav. Radi e Giulio Parigi; e non potendo intervenire detto Giulio, sentino in suo cambio Alfonso suo figlio per sapere li pensieri che habbino circa il modo da tenersi nel rifondare come sop.a, (*b*) e legghino ancora, e considerino il parere di essi scritto separatamente, quale è in mano del Dep. Gen.; e sopra le cose predette chiamino ancora il cav. Dom. Passignani, Iacopo delli Empoli, Gherardo Silvani, Matteo Segaloni, Michele del Cioccha, Tommaso Mazzeranghi, Vinc. Castelli e Felice Gamberai, et altri che à loro paressero à proposito; e sentino l'oppinione di tutti, et esaminino bene, e considerino le cose che fussero proposte, et insieme con la loro opinione ne faccino piena relatione à S. A., la quale comanderà quel più gli piacerà; et il detto Dep. Gen. sopraint. del Opera si pigli pensiero e cura di fare ragunare i sopra detti, e sollecitare insieme con loro la spedizione.

« Fer. « And. Cioli, 4 maggio 1633. »

(Negozi ec., I, pag. 2).

a) Operai di S. Maria del Fiore.

b) Questo rescritto è a tergo dell'altro da noi pubblicato, del 3 di maggio 1633.

come sufficiente, e perciò raccomandato al Granduca che infatti l'approvava.[1] Pochi giorni appresso il Granduca, a voce, mentre confermava l'approvazione già data, conferiva peraltro facoltà ai tre Deputati di poter « ritrattare, rivedere, e correggere, bisognando, le cose fatte fin' ora ». Prevalendosi di questa facoltà, i Deputati, desiderando di meglio adempiere all'incarico loro conferito dal Granduca, e « sodisfare all'universale in opera pubblica e di tanta importanza », proponevano che si dovesse prendere di nuovo in esame il disegno del Dosio, esponendone anche al pubblico « i modelli in piccolo e in grande e affissi alla facciata »; e perciò dovesse l'architetto Parigi conferire con loro, ed eseguire quanto verrebbe da essi stabilito.

Per fare l'esperimento del disegno del Dosio, modificato in qualche parte da Giulio Parigi, veniva dato l'incarico a questo architetto di fare eseguire due modelli in legno dei pilastri, grandi al naturale, da applicarsi sulla facciata ai lati della porta verso il campanile; e fra i due pilastri collocare delle tele dipinte che ne riproducessero le decorazioni. Il modello, conforme in tutto al disegno del Dosio, fuorchè in un solo pilastro che riproduceva il disegno fattone dal Parigi, venne infatti collocato sulla facciata; il Granduca si recava a visitarlo il 2 di settembre; e il giorno dopo i Deputati invitavano diciassette persone fra gentiluomini, periti e professori ad un'adunanza che fu tenuta il 4 di settembre, per sentire il parere di ciascuno di essi, tanto sul modello grande esposto, quanto sul piccolo modello che era presso l'Opera del Duomo.

Dei quattordici intervenuti all'adunanza, a cinque non piaceva il modello e lo avrebbero « sicuramente ributtato »; a due piaceva « per sè stesso », ma non pareva adattato « a S. Maria del Fiore »; a sette piaceva « per sè stesso e per S. Maria del Fiore ».

I Deputati ne riferivano al Granduca,[2] il quale diceva loro « che sopra la diversità di quei pareri facessero quella considerazione e riflessione che bisognava, e risolvessero quanto stimassero meglio; poichè si come S. A. gli haveva deputati, così a loro lasciava la risoluzione. Onde li detti signori Deputati cominciarono a trattare col Ingegniere Parigi di correggere e migliorare detto modello in quelle parti che giudicassero difettose, eccedenti, o sconvenevoli ».[3]

Ai 7 del novembre successivo il modello della facciata, che per essere esposto ai venti e alle pioggie minacciava di rovinare, fu deliberato si disfacesse, ma prima se ne prendessero le misure per conservarle, e le tele e i legnami si usassero ad altri uffici o si vendessero.[4]

Eravamo così giunti alla fine del 1633 col proposito di eseguire il disegno del Dosio, modificato dal Parigi; ma venne la buona stagione dell'anno successivo senza che per nulla si ponesse mano ai lavori. Era insorta, è vero, sulla qualità de' marmi da adoperarsi una grave controversia, risoluta poi col dare la preferenza a quelli della *Vincherella*: ma nè quella controversia, nè l'altra anche più lunga e intricata che si agitò allora fra l'Opera del Duomo e Ferrando Carnesecchi, cavatore, non ebbero veruna influenza sulla dilazione posta nel dare esecuzione al disegno approvato. Ne fu causa, almeno precipua, l'opposizione che al disegno del Dosio era stata fatta, nell'adunanza dei 4 settembre 1633, dall'architetto Coccapani. Il quale, mentre consentiva esser quel disegno commendevole per sè stesso, lo reputava peraltro disadatto alla chiesa, perchè era di due invece che di tre ordini, imposti, a suo giudizio, dall'architettura esterna e interna del monumento. Fra tutti i pareri, ch'erano stati emessi sul disegno del Dosio, quello del Coccapani, perchè conteneva un'idea nuova, fondata non già sul merito artistico di quel disegno ma sulla sua convenienza al monumento, fu giudicato meritevole di considerazione e di studio. Per ordine del Granduca, ei compilava una memoria, nella quale confermava e avvalorava

[1] Dalla Nota di spese fatte per la nuova facciata dal 1630 al 1634 si rileva, fra le altre, questa partita: « Il nuovo fondamento fatto su la cantonata (verso via de' Martelli) a parte destra della facciata da aprile 1633 al settembre susseguente, costò L. 4985. 3. 1. » (Negozi delle facciate e dei marmi, I, carte 565.)

[2] « Serenissimo Gran Duca

« Questa mattina ci siamo ragunati nell'Opera davanti al modello che già fece Gio. Ant. Dosio per la facciata di S. Maria del Fiore, e che da V. A. fu già eletto fra gli altri ad esser messo in opera. E fatti chiamar quei periti, e intelligenti de quali ci è sovvenuto; lasciando per ora la reflessione sopra le parti di esso più interne et accessorie a miglior agio; gli haviamo solamente richiesti del lor parere sopra l'ossatura o telaio, e sopra l'invenzione in universale: perchè V. A. S. habbia commodo, e bisognando, di migliorarlo; e perche dallo stabilimento solo di questa ossatura o Pilastrata depende la resoluzione del fare o no, e più in un modo che in un altro, fondamenti di nuovo.

« Diciassette sono stati i chiamati. Ma Andrea Commodi, Matteo Nigetti e Baccio del Bianco, no si sono possuti avere. E la sustanzia de' pareri de' quattordici comparsi ci par che sia la seguente:

« Ad alcuni no piace questo modello, e lo ributterebbano sicuramente, e son cinque.

« Ad alcuni piace per sè stesso, ma no piace adattato a S. Maria del Fiore e son due

« Agli altri piace per se stesso, e per S. Maria del Fiore, e son sette

« Quelli che lo rifiutano sono:

« Il Passignani per esser nano, troppo semplice, e senza finimento, morendo dalle bande il Corridore che vorrebbe rigirar per tutto.

« Il Radi per essere sproporzionato, di troppo rilievo, di troppo aggetto, e con Pilastri tozzi.

« L'Empoli per che no gli piace l'invenzione, nè gli par proporzionato a quella facciata.

« Il Silvani per no unire il vecchio col nuovo, per essere lo spazio del mezzo troppo maggiore di quei da banda, troppo grande il Cornicione, e difficilissimo a reggersi.

« Il Pieratti per no vedere que. che l'habbino a reggere così gran Pilastri.

« Quelli a' quali piacerebbe per sè stesso, ma no l'ammettono su questa facciata, sono:

« Il Tacca per che no lega ne unisce con la Chiesa; riesce nano per esser la Cornice bassa, et i Pilastri troppo rinfiancati, e per che no vi si rigira il Ballatoio.

« Il Coccapani perche no ha che fare col resto della Chiesa, e perchè lo vorrebbe di più basso rilievo per no passare la corda del Campanile; e di tre ordini.

« Quelli che l'approvano son sette.

« Il Cav. Fr. Agnolfo de' Bardi con l'autorità del Card. Buorromeo, del conte Giulio Cesare Mammiani da Urbino, e d'altri Personaggi che hanno veduto questo e gli altri.

« Niccolò Arrighetti per essere privo di tritume e magnifico; ma, bisognando, ristrignerebbe i Pilastri per lo spazio d'un Canale incirca.

« Il Susina parimente per la sua grandezza e magnificenzia; ma correggerebbe il Cornicione formandolo di minore aggetto, e più facile a reggersi.

« Il Novelli altresì per la sua maestà, e ricchezza.

« Il Gamberai similmente l'approva; ma chiama il Pilastro un po' tozzo, vorrebbe la Base, e il Capitello Corintij, no Dorica quella, e questo Composito; no farebbe mensole sotto al Cornicione per le difficultà che apportano ne risalti; e facendo le mensole, lascerebbe i Dentelli per essere tra loro incompatibili.

« Il Ciocca no l'altererebbe se no nel fare i Pilastri più svelti.

« E il Masoni scemerebbe la grossezza o rilievo de' Pilastri nascondendogli più nella muraglia, e forse levando affatto i Risalti.

« Quanto al particulare sopra la diversità de' Pilastri e Capitelli messi in mostra nel modello grande, che uno ve n'è del Dosio con sette Canali, e Capitello Corintio, e uno del Parigi con nove Canali, e intaccatura ne' Sodi, e Capitello Composito conforme al quale già son lavorati molti marmi; ritraggliamo dalle parole de' sopraddetti chiamati che universalmente piace più quel del Dosio, benchè l'altro ancora habbia qualche aderente, et alcuni ci siano che indifferentemente s'accomodino et all'uno et all'altro

« Che è quanto ci è parso referire a V. A. S. per no l'infastidire con più lunga scrittura; e attendendone il suo cenno, gli baciamo humilmente la veste. Dall'Opera il dì 4 settembre 1633. » « Di V. A. S.

« Humilissimi e Devotissimi Serv.
« I Deputati sopra la facciata
Lodovico Ser.[1] Canc.

« Questa relazione fatta per mandarla a S. A. S., fu da me letta alla medesima A. S. l'istesso dì 4 settembre alla presenzia de' Signori Deputati. »
(Negozi delle facciate e de' marmi, I, pag. 91-93).

[3] Negozi ec. Delib., carte 9.

[4] Negozi ec. Delib., carte 12.

la sua nuova idea dei tre ordini, svolgendo ampiamente le ragioni che aveva formulate nell'adunanza dei 4 settembre 1633.[1]

Da un giudizio siffatto, qual'era il suo, pel quale, citando l'esempio di altri monumenti, egli invocava alcuni canoni fondamentali dell'arte, creduti allora sacrosanti, e valendosi della peculiare ubicazione del monumento ne valutava i migliori effetti prospettici, era naturale dovesse nell'animo del Granduca venir profondamente turbata la predilezione che egli aveva sin allora mostrata per il disegno del Dosio. E infatti, dopo una qualche esitazione, lo vediamo risolversi a tornare su quanto era stato per lo innanzi stabilito. Presa questa risoluzione, premendogli che la facciata fosse la migliore possibile, ordinava che il senatore Giuliano Bagnesi,[2] luogotenente dell'Accademia, insieme coi professori di questa, invitasse tutte le persone dell'arte che credesse più idonee a dare un nuovo giudizio sui disegni del Dosio, del Parigi, del Radi e di altri che fossero stati fatti. I quali disegni dovevano a tale uopo essere raccolti in alcune stanze del palazzo Vecchio.

Il Bagnesi, avuto quell'ordine, senza frapporre lungo indugio, consegnava prima di tutto il disegno del Dosio allo scultore Gio. Battista Pieratti, a cui per la qualità del suo ufficio di provveditore dell'Accademia del disegno era stato affidato l'incarico di dirigere e ordinare la collocazione dei disegni e modelli tutti che sarebbero stati inviati a questa nuova gara. E pochi giorni appresso invitava alcuni architetti, scultori e pittori, che avevano fatto un disegno, a volerlo inviare al giudizio che quanto prima si sarebbe tenuto di tutti i disegni antichi e moderni della facciata.[3]

La prima adunanza, che si tenne a questo proposito, è dei 14 novembre 1634. V'intervennero il luogotenente Bagnesi, i due consoli Jacopo dell'Empoli e Domenico Pieratti, e gli accademici Passignani, Radi, Tacca, Parigi Alfonso, Silvani, Coccapani, Generini e Gio. Battista Pieratti. I quali giudici, quasi tutti anche autori di un progetto, « doppo haver visto tutti i disegni antichi e moderni, concordemente ordinarono a tutti quelli che havevano operato, che pensassero a eleggere e deputare un disegno, che a loro fusse parso più atto, e capace in conformità de l'ordine dato da S. A. S. » — E che cosa volessero intendere con queste parole, si rileva dalla risoluzione presa nell'adunanza dei 29 successivo, nella quale gli accademici intervenuti, che furono oltre al luogotenente e ai due consoli, Piero de' Medici, il Passignani, il Radi, il Coccapani e Gio. Battista Pieratti, « doppo haver hauto fra loro lungo discorso a viva voce ordinarono farsi gl'infrascritti tre disegni:

Uno a tre ordini di pilastri scempi,

[1] « Serenissimo Gran Duca

« Per obbedire a'comandamenti dell'A. V. S., secondo l'ordine dei Signori Deputati sopra la facciata del Duomo, dissi il mio parere nella consulta fatta sotto il dì 3 (4) di settembre 1633 nel modo che succintamente scrivo. Si deve presupporre che Arnolfo, matematico et architetto di stile tedesco di detta chiesa, imitassi la prima di S. Reparata bellissima in quello stile di cui hoggi si vedono le sua fiancate, di tutta la sua lunghezza e altezza nel modo che si ritrovavano al suo tempo, dirimpetto alla via del Cocomero, e l'altra fussi trasportata da lui dalla banda del campanile mediante che da esso fu convertita la detta chiesa per parte della navata delle due navi minori, che mettono in mezzo la grande, la quale per la sua altezza e larghezza, e per la forza delle linee delli archi, e del carico della sua volta dubitando saviamente egli che le fiancate non pericolassino, e per dir così, no isbozolassino

« Però con prudenza si risolse di far per ogni fiancata 2 fortezze a modo di torricelle, o sproni, che da alcuni sono nominati pilastri, solo per fortezza di dette fiancate, e no per altro fine: il che si scorge che quando ricomincia la fabbrica del ricinto dei 3 Pentagoni delle cappelle egli ripiglia l'ordine vechio della incrostatura di S. Reparata, no si allontanando dalla imitazione della detta chiesa che di quei tempi era la più bella di Toscana, e seguitata tutta la fabrica sino al tamburo della stessa mole.

« Fermo questo, dico che non è necessario far nella facciata i pilastri si grandi a imitazione delli sproni detti, per non guastar lo spartimento e divisamento dei 3 ordini da lui simitriati nella detta facciata, come si vede infatto drento e fuora di essa chiesa per tutto; che per di fuora da terra sino agli occhi piccoli, è il primo ordine, e da i detti sino al ochio grande il secondo ordine, e da detto sino alla somità del frontespitio il terzo.

« Ma bene mi piacerebbe che si legassi la facciata tutta da basso sino ad alto per maggior fortezza co il suo telaio, o ossatura che la vogliamo nominare, ma co altro modo, che co pilastri simili ai fatti di tela dipinti in grande, per non incorre ne l'errore detto, che è contro alla simetria dei tre ordini, facendosi di presente di dua, volendo seguitare il modello di Gio. Antonio Dosio, quale sebbene che egli lo levò dipinto da Michelangiolo Buonaroti dal ricinto del didreto del tempio di S. Pietro di Roma, io li lodo per sè stessi, ma non per applicarli alla detta facciata, per essere stati ad altro proposito fatti dal detto Buonarroti, e per essere essi per la loro altezza e grandezza cagione che la detta facciata venisse di dua ordini così restassi tozza, e sproporzionata al resto della chiesa.

« Per se stessi li lodo, dico, che avendoli el detto Buonaroti fatti a proposito di tutto l'insieme di tutta la mole del detto tempio di S. Pietro, quale essendo fatto circolare senza navi, acciò che per tutto fussi visto, e goduto tutto intero da tutte le vedute, godendosi con 3 ordini, da terra sino al tamburo della Cupola il primo, e il tamburo il secondo, la cupola il terzo, la lanterna co la pergamena rappresentante il regnio pontificio; a imitatione del corpo umano, dal quale si cava le vere proporzioni della perfetta semetria; sicome egli stesso usava di dire, che quello Architetto che no sapeva far la figura no sapeva di architetura, vedendosi che da piedi sino alla congiuntione dei fianchi è il primo, e dai fianchi alla clavicola delle spalle il secondo minore del primo, e il terzo sino alla sommità della testa, co il ciuffo minor del secondo.

« Ma ritrovandosi il domo di S. Maria del Fiore co le navi, e la facciata desse tanto lontane dal corpo della sua tribuna, quale per questo impedimento no si può vedere, e per la poca piazza mediante S. Giovanni che l'occopa, e no si potendo vedere il tamburo, e sua cupola, stando dinanzi ad essa facciata, dico che vedendosi solo essa facciata lei sola, come corpo di sè si deve ornare di 3 ordini, e no di 2, no avendo la vista del resto di tutta la mole detta di sopra per l'esempio di S. Pietro di Roma.

« Et essendo che per meglio godere la vista della facciata di nostra chiesa con la debita distanza convenendo andare dalle bande per veduta diagonale per no ci esere dinanzi ad essa lo spatio proporzionato, vedendosi dal canto dei Pecori mezza, e mezza dal canto alla Paglia;

« Però no si deve venire con i sua ornamenti inanzi verso S. Giovani, si per non tor la veduta al campanile, co la proietione delle cornice, come anco perchè stando alla sua corda si manterrà più di basso rilievo simile a l'antico detto e l'altro per no sciemar la piazza essendo in quel luogho più stretta che no è dalle bande, quale troppo che si occupassi diverrebbe una strada per ritrovarsi nel suo mezzo il tempio di S. Giovanni.

« Ma mantenendosi alla corda detta di 3 ordini, si farà le loro altezze proporzionate alle loro larghezze, stando saldo nelle misure della sua larghezza per no occupare lo spazio che è fra detta facciata e il campanile, e per non torli la proportione che da Arnolfo li fu data . . . ». (Negozi ec., I, pag 471).

[2] « Illmo Signor mio onorevolissimo (*Senatore Bagnesi*)

« S. A. preme grandemente che la facciata, che si deve fare al Duomo, sia della migliore architettura che sia possibile; onde ha risoluto, che V. S. Illma, insieme con li altri signori dell'Accademia, faccia congregare tutte quelle Persone perite, che Ella stimerà che possino ben consultare sopra a questa materia, facendo riconoscere i disegni del Dosio, del Parigi, del Radi et di altri che fossero stati fatti, de' quali ella doverrà haver notizie, sentendo il parere sopra ciascuno di essi, et anche pigliando parte dall'uno et parte dall'altro, et ancora se venissero nuovi pensieri, che fossero stimati migliori, con dare poi relazione a S. A. di quello che sarà approvato dalle persone stimate di maggiore intelligenza; e se paresse a V. S. Illma, et a cotesti altri Sig^{ri} dell'Accademia di fare una scelta di quattro, o sei architetti, o pittori, perchè sentissero il parere di molti altri, S. A. se ne rimette alla sua prudenza, et di cotesti Sig.^{ri}. E quando haveranno risoluto, ne potrà V. S. Illma dare la relatione suddetta a S. A. Et se bene l'A. S. ha caro che si solleciti, non intende già, che la fretta pregiudichi al far bene un'opera tanto insigne. Et a V. S. Illma bacio le mani. Di Sig.^{ria} de' Pitti 9 di Sett^{bre} 1634

« Serv.^{re} Dev.^{mo} Andrea Cioli. »

(Negozi delle facciate ec., I, pag. 541).

[3] « Dal S^{mo} Gran Duca nostro Signore è stato ordinato al Sig. Luogotenente di nostra Accademia e tutto il corpo di essa che si veda tutti i disegni fatti della facciata del Duomo, e di quelli poi si elegga quello che parrà più a proposito. Si sente che fra gli altri virtuosi V. S. ha fatto il suo disegno, et essendosi deputato un luogo nel Palazzo vecchio per trattare questo negotio, dove è necessario haverli tutti; piacerà a V. S. mandare il suo disegno al provveditore dell'Accademia, o sivvero fra tre giorni dichiararsi se lo vuol dare, o no, per poterne poi dar conto a S. A. S.^{a} di quelli che haveranno mandato. Sia dunque contenta concorrere a si lodevole opera, massime essendo venuta dal Ser^{mo} Padrone. Nè essendo questa per altro, le bacio le mani. Dall'officio li 4 9bre 1634. (Negozi ec., I, Appendice prima).

L'invito fu mandato ai seguenti.

« Passignani, Alfonso Parigi, Radi, Gismondo Coccapani, Fabbrizio Boschi, Baccio del Bianco, Matteo Nigetti, Pietro Tacca per il disegno di Gian Bologna, Francesco Generini, Raffaello Curradi scultore, Albertini scultore, Gargiolli della Parte per il disegno di suo padre e Piero de Medici. »

Uno a tre ordini di pilastri doppi, e
Uno a due ordini.

E che poi fatti, si chiamassero tutti i periti per vedere dove concorressero i più, per mandarne poi i disegni e pareri a S. A. S. »

Abbozzati sollecitamente i tre disegni, si adunavano di nuovo alcuni accademici (3 dicembre 1634); i quali, « doppo che hebbero visto le bozze de' disegni di tre ordini, et hauto lungo discorso, conclusero che la facciata dovesse essere di tre ordini, e che però si tirasse a fine li due disegni di tre ordini abbozzati, per mandarli a S. A. S., doppo che si fussi sentito il parere de'più ».

Stabilita questa massima, il luogotenente Bagnesi e i due consoli, ch'erano allora Domenico Passignani e Ottavio Vannini, adunatisi il dì 4 di marzo, deliberarono d'invitare, e invitarono difatti, ventisei accademici a un'adunanza per il prossimo dì 8 di marzo, in casa dello stesso luogotenente, « per sentire il loro parere sopra il disegno fatto da quelli dell'Accademia, cioè da quelli che erano di parere si dovesse fare a tre ordini di pilastri scempi ». Nell'adunanza di quel giorno, alla quale intervenne la massima parte degli invitati, « dopo essersi preso il parere di tutti sopra detto disegno furono intimati per il dì 10 detto nel medesimo luogo per vedere insieme li tre disegni fatti e dirne di nuovo il loro parere ». Degli altri due disegni, sui quali gli accademici nella prossima adunanza dovevano esprimere il loro parere al confronto del disegno dell'Accademia, erano autori il Passignani e il Radi; il primo del disegno a due ordini, e il secondo del disegno a tre ordini di pilastri doppi, come era stato convenuto nell'adunanza dei 20 novembre 1634.

Il disegno dell'Accademia ebbe anche in quest'adunanza favorevole il parere dei più, poichè dei 19 accademici che v'intervennero, 13 si dichiararono per il suo disegno, quattro per quello a due ordini del Passignani, e due per quello del Radi a tre ordini doppio: e naturalmente fra i quattro e i due pareri erano anche quelli degli autori dei disegni.[1]

L'Accademia che aveva così trionfato due volte, prima in concorrenza col Dosio, e poi col Radi e col Passignani, ebbe poco appresso dal Granduca l'incarico di tradurre in rilievo il proprio disegno, pel quale le veniva « fatta comodità di legniame o altro ». Ma, nello stesso tempo che all'Accademia, veniva dato incarico anche all'architetto Gherardo Silvani di tradurre in rilievo un suo disegno, e gli venivano pur fatte le stesse comodità.[2]

È singolare come inaspettata la concorrenza fra questi due disegni.[3] Il Silvani era stato anch'esso, quale accademico, invitato alle adunanze degli 8 e 10 marzo 1634 s. f.; ma non vi era intervenuto. Dalle posteriori vicende di questa nuova ed ultima fase del concorso per la facciata ai tempi di Ferdinando II, potrebbesi facilmente indurre che il Silvani non fosse intervenuto a quelle due adunanze forse perchè, non piacendogli nessuno dei tre disegni ch'erano allora in concorrenza, avesse nell'animo di fare, seppure non stava già preparando, quel suo disegno. Comunque, uomo d'ingegno, attivissimo e tenace nei suoi propositi, lo troviamo ora da solo col

[1] I pareri furono i seguenti:

« 1. Il sig. Piero de'Medici è di parere che il disegno di tre ordini fatto dall'Accademia vada avanti, e si deva fare la facciata conforme a quello; e doppo haver visto gli altri suddetti ultimi dua disegni (cioè del Passignani e del Radi), si conferma nel suo primo detto.

« 2. Jacopo de l'Empoli dice doversi fare, et attendere il disegno di tre ordini, fatto da l'Accademia, e non altro.

« 3. Gio. Bilivert dice essere il meglio di tutti quello di tre ordini fatto da l'Accademia, e gli piace assai il telaio: ma che nelli spazzi si potrebbe mutar qualcosa.

« 4. Matteo Rosselli dice che il disegno di tre ordini fatto dall'Accademia è passabile, e si accompagna bene al luogo, et alla fabbrica; e che se avanti al Duomo vi fussi maggior piazza, per magnificenza sarebbe meglio di dua ordini; et il medesimo confermò doppo haver visto gli altri dua disegni.

« 5. Il Cav. Bernardino Radi è di parere che il disegno deve essere di tre ordini, ma doppio, conforme al suo; sì come disse haver fatto Bernardo, l'Ammannato, et altri architetti antichi, ec.

« 6. Ottavio Vannini dice che quello fatto da l'Accademia gli piace molto, e pei tre ordini l'eleggerebbe, solo con variare alcuni spazzi; et havendosi a mutare i tre ordini, quello del Passignani gli piace estremamente.

« 7. Gismondo Coccapani dice doversi fare di tre ordini scempio, con altre sua advertenze, come per scrittura mandata a l'Illmo sig. Luogo Tenente.

« 8. Jacopo Vignali è di parere che la facciata deve essere di tre ordini, e quello fatto da l'Accademia gli piace; ma che si potrebbe migliorare in qualche parte: e doppo haver visto gli altri dua, si conferma nel suo medesimo detto.

« 9. Filippo Tarchiani è di parere che si deve fare di tre ordini, ma doppio, et eleggerebbe quello del Cav. Radi.

« 10. Domenico Pieratti è di parere che si deva fare il disegno fatto da l'Accademia; e tanto conferma doppo aver visto gli altri dua.

« 11. Felice Gamberai è di parere che si deva fare di tre ordini, conforme al disegno fatto da l'Accademia.

« 12. Benedetto Tarchiani dice che quello di tre ordini fatto da l'Accademia è il migliore di tutti.

« 13. Francesco Bianchi dice che il disegno fatto da l'Accademia gli pare il meglio de gl'altri dua.

« 14. Baccio del Bianco dice che quello de l'Accademia gli piace più di qualsivoglia altro, e che è il più proporzionato per la facciata.

« 15. Gio. Battista Pieratti è del medesimo parere di Baccio del Bianco.

.... Sono di parere che il disegno della facciata deve essere di dua ordini:

« 1. Cav. Domenico Passignani dice che il disegno della facciata deva essere di dua ordini, come n'ha fatto la mostra.

« 2. Pietro Tacca è del medesimo parere, et aderisce al disegno del Passignani.

« 3. Giusto Sosterman è di parere che deve essere di dua ordini, con un composito sopra tra il primo e secondo ordine.

« 4. Francesco Generini dice doversi fare conforme al disegno del Cav. Passignani ». (Negozi ec., 1, Appendice prima).

Di questo periodo della storia della facciata furono dall'Architetto Giuseppe Del Rosso (a) pubblicati taluni documenti, i quali, se non sempre nella lettera, consuonano peraltro nella sostanza con quelli da noi tratti dall'Archivio dell'Opera del Duomo. In una nota a pag. 82, il Del Rosso pubblica altresì un documento dal quale apparirebbe che il disegno fatto per l'Accademia fosse di mano di Baccio del Bianco. E il Del Rosso ne induce « che quello *di cui si prese cura Giov. Batista Pieratti*, o non fu altrimenti eseguito, o venne rigettato non trovandosi più citato ». Che il disegno fatto per l'Accademia fosse quello di mano di Baccio del Bianco, non è mai verun cenno nei documenti dell'Archivio dell'Opera. Il Del Bianco è anch'esso nominato fra gli Accademici invitati il 4 novembre 1634 a mandare il disegno che avevano fatto per la facciata. Il Pieratti non è certo indicato mai come autore del disegno dell'Accademia; ma vedremo in seguito che egli oltre ad averne preso cura, come dice il Del Rosso, ne assunse anche, sempre a nome dell'Accademia, le difese contro le opposizioni e le censure del Silvani ed altri.

[2] « Molto illustrissimo signor mio onorevolissimo Senatore Bagnesi

« Ha comandato S. A. che io scriva a V. S. che faccia dare commodità di legniami, o altro, all'Accademia e al Silvani, per poter ridurre li modelli che hanno fatto della facciata di S. Maria del Fiore in rilievo nella grandezza che sarà ordinato dall'Aud. Arrighetti; e con questo le bacio le mani.

« Di Pitti li 13 agosto 1635.

Di V. S. Illma
Aff.^{mo} servo
(Negozi ec., I, carte 641). Benedetto Guerrini ».

« Comanda S. A. che il Provveditore dell'Opera di S. Maria del Fiore somministri quella quantità di denari, in una o più volte, che ordinerà il Senatore Giuliano Bagnesi L. Tenente dell'Accademia per ridurre li modelli che ha fatto detta Accademia e Silvani per la facciata di S. M. del Fiore in rilievo; e tal somma si paghi in una o più volte, et a chi sarà ordinato dal medesimo Senatore Bagnesi, e se n'accomodino le scritture in debito a spese di detta facciata.

(Negozi ec., I, carte 643). And. Cioli, 20 agosto 1635 ».

[3] Da quanto scrive il Baldinucci nella vita del Silvani, parrebbe che il disegno di questo architetto fosse stato anche per l'innanzi in concorrenza cogli altri disegni, sì antichi come moderni, della facciata, ma di ciò non è verun ricordo nei documenti che si conservano nell'Archivio dell'Opera del Duomo; chè anzi nel documento da noi pubblicato a pag. 26, nota 3, il Silvani non è nominato fra gli accademici che furono invitati a presentare il disegno da loro fatto per la facciata. Se il disegno del Silvani fosse stato, come vuole il Baldinucci, tra quelli esposti in palazzo Vecchio nel novembre del 1634, siccome sarebbe stato perfino escluso dalla concorrenza in cui furono posti fra loro nel marzo successivo i tre noti disegni, mal si capirebbe come potesse di poi da solo entrare in concorrenza con quello dell'Accademia.

(a) Magazzino di letteratura, scienze, arti ec. Anno 1805 Vol. 1, gennaio.

suo disegno in concorrenza con quello già prescelto dell'Accademia, sia che ciò ottenesse per una predilezione del Granduca, o per altre ragioni.[1]

La risoluzione di questa ultima concorrenza fu di nuovo favorevole all'Accademia, il cui disegno ottenne finalmente la sanzione sovrana per la sua esecuzione.[2] (Fig. 16).

Si mise dunque mano alla facciata, e se ne benedisse e murò il primo marmo ai 22 di ottobre 1636.[3] La direzione dei lavori venne affidata al Silvani, nominato architetto dell'opera del Duomo per



Fig. 16

l'avvenuta morte di Giulio Parigi; e la sorveglianza delle opere decorative allo scultore Pieratti. Si continuarono i lavori per due anni, ma lentamente, così che nel dicembre del 1638 non erano di molto avanzati.

Il fatto di avere affidata al Silvani la direzione dei lavori della facciata secondo il disegno dell'Accademia, che a lui non piaceva come opera d'arte, e al quale aveva indarno tentato di contrapporre uno proprio, ebbe, come è facile immaginare, le più funeste conseguenze per quel disegno. Nell'eseguirne di mano in mano i lavori, il Silvani, artefice avveduto non meno che pratico maestro, ebbe agio di scoprirne alcune gravi difficoltà statiche e di viepiù rilevarne taluni difetti estetici: nè si tenne dal rivelare così le une come gli altri, suscitando contro quel disegno una fiera opposizione, non più esclusivamente fondata sulle questioni generali di merito d'arte e di predilezione di gusto, ma su fatti positivi.

Di queste censure era già stata data contezza al Granduca, quando ai 4 dicembre del 1638 Alessandro Caccini, soprintendente

[1] Di questa predilezione del Granduca non abbiamo altrettanta certezza come di quella che egli aveva avuta innanzi per il disegno del Dosio, sul quale disegno, prima di adottarlo per la facciata, salvo peraltro le modificazioni opportune di cui abbiamo narrato, pare che egli avesse sentito il parere di persone competenti o di fine giudizio nelle cose dell'arte. Certo ei ne aveva fatta parola col Galilei, come si rileva dal seguente passo di una lettera di questo sommo scienziato al Balì Cioli, data da Bellosguardo il 7 di marzo 1631.

« . . . . Perciò venni ieri a Firenze, prima così comandato dal Serenissimo Padrone per vedere i disegni della facciata del Duomo, e poi per ricorrere alla sua benignità . . . . . »

(*Opere di Galileo*, edizione Albèri, tomo VI, pag. 376).

[2] « Havendo S. A. già risoluto, che si faccia la facciata della Chiesa Arciepiscopale di Santa Maria del Fiore, e tra molti disegni e modelli antichi e moderni havendo eletto il fatto ultimamente dall'Accademia del disegno, comanda che si dia principio quanto prima ad eseguirlo, dichiarando a questo effetto Architetto dell'Opera Gherardo Silvani, in luogo di Giulio Parigi defunto, con i soliti carichi, provvisioni et rigaglie; riservata però l'assistenza e soprintendenza allo scultore Gio. Battista Pieratti, già data e dichiarata per particolare rescritto di S. A. del 3 di settembre 1634, sopra gli intagliatori et scarpellini, che saranno impiegati per detta facciata, come persona perita e pratica nel maneggio di marmi. Volendo e comandando l'A. S. che il detto Silvani soprintenda, indirizzi e invigili quella fabrica, e ordini a' Ministri dell'Opera le cavature de' marmi che di tempo in tempo bisognerà far venire dalla Vincarella; il che consulti con il detto Pieratti, il quale ha riconosciuto per comandamento di S. A. quel luogo, ed è capace del risparmio che si può fare nelle cavature, e condutture de' marmi; e stima però S. A. che possa esser molto utile. E volendo che si tiri avanti molto prontamente il lavoro, comanda che si tenga quel numero di scalpellini, muratori ed altri manuali che parrà a proposito al suddetto architetto Silvani. Il quale, siccome ogn'altro Deputato e Ministro sopra tal fabrica e sue dependenze, conferiscano e deferiscano giornalmente al senatore Alessandro Caccini, sopraintendente generale dell'Opera, quanto occorrerà: e comanda parimente S. A. che tutti i suddetti disegni e modelli antichi e moderni insieme con quello dell'Accademia, approvato da S. A., si ripongano e conservino nell'Opera, in una stanza dove gli architetti Silvani e Pieratti possano entrare a lor commodo ».

« Il Granduca di Toscana.

And. Cioli, 16 maggio 1636 ».

(Negozi ec., I, carte 987).

[3] « 22 ottobre 1636 a ore 14, benedetta la prima pietra o marmo, in istrumento rogato per Virginio Colombani al libro di contratti, e a ore 21 fu murato detto marmo ». Appunti e ricordi del Cancelliere dell'Opera Lodovico Serenai (Negozi ec., III, affari diversi).

dell'opera del Duomo, inviava al Granduca medesimo una sua lettera,[1] colla quale, dopo aver accennato ai pericoli che si temevano, se si fosse continuato ad eseguire il disegno dell'Accademia, prevedendo che il maturo esame dell'insorta controversia andrebbe in lungo, lo supplicava volesse ordinare quel che nel frattempo doveva farsi nella fabbrica per tenere occupati i lavoranti. Il Granduca, che certo sapeva essere promotore delle gravi censure il Silvani, di cui non revocava in dubbio la competenza nè la perfetta onestà, nel timore che i rischi preveduti e i difetti apposti fossero reali, ordinava subito che i lavori si sospendessero nei punti controversi.[2] Si assentava il Granduca recandosi a Pisa, e intanto per ordine del principe Giov. Carlo de' Medici venivano esposti in una sala dell'Accademia due modelli della facciata. Ed insieme col modello dell'Accademia fu affissa una scrittura;[3] nella quale, accennati i difetti apposti a quel modello, si diceva che S. A. aveva sospeso i lavori della facciata perchè si facessero nuovi studi, dei quali erano appunto incaricati, con talune modalità, i professori dell'Accademia. Le principali censure erano queste: la cantonata, le porte, l'occhio di mezzo e le nicchie, o non offrivano sufficiente stabilità o non avevano forma conveniente.

Dopo l'esposizione del modello, la questione rimase per alcun tempo irresoluta, forse per l'assenza del Granduca. Ma tornato questi in Firenze, ordinava nel settembre del 1639 agli architetti Bernardino Radi e Alfonso Parigi di fare alcuni riscontri sulla facciata.[4] Sul resultato di quei riscontri non si ha veruna notizia; ma nell'ottobre successivo venivano inviate al Granduca due memorie; l'una dal Pieratti, a nome dell'Accademia,[5] come quegli che aveva avuto tanta parte nella composizione del disegno di essa; e l'altra dal Silvani, promotore prima, e ora propugnatore delle gravi censure che a quel disegno si facevano.[6] Nè questi si limitò a una

[1] « Serenissimo Granduca

« Nel concorso di molti modelli antichi e moderni che venivano rappresentati per la nuova facciata di S. Maria del Fiore, comandò V. A. S. che l'Accademia fiorentina del disegno ne facesse uno di nuovo, quale dalla medesima A. V. S. fu per ultimo preferito a tutti gli altri per doversi osservare, si come sin ora si è andato eseguendo. Intanto si è revocato in dubbio, come sa V. A., se quello scarnire e sfondare che, per accomodarsi a quel modello, si va facendo nella vecchia parete sin a un certo che di altezza e grossezza intorno alle Porte, sia troppo, e in pregiudizio della fortezza della fabbrica. Però avvicinandosi l'assenzia di V. A. S. dalla città, e differendosi insieme per qualche spazio di tempo la matura risoluzione di questa controversia, supplico V. A. S. che voglia accennare quel che le piaccia che dentro a questa dimora si vada facendo in questa fabbrica per tenere impiegate le maestranze, le quali presentemente attendevano a fabbricare nel luogo della controversia. Et umilmente le bacio la veste. Dall'Opera di S. Maria del Fiore, 4 dicembre 1638.

« Di V. A. S.

Devotissimo serv. e vassallo

Aless.° Caccini Soprintend. dell'Opera ».

[2] « S. A. non vuole che per hora si lavori altro che li quattro Pilastri accanto alla Porta di mezzo, e che non si tocchino i vani fra detti Pilastri, nè anco le cantonate, fino a nuovo ordine dell'Altezza sua, e questo lavoro servirà per tenere impiegate le maestranze.

« FER.

(Negozi ec., II, carte 705). And. Cioli, 6 dicembre 1638 ».

[3] « Copia di scrittura che si dice affissa nell'Accademia del disegno al lato del modello della facciata.

« Perchè nel progetto della fabricha della facciata di Santa Maria del Fiore si sono scoperte alcune dificultà, ha perciò S. A. comandato che per ora si tirino avanti solamente pilastri overo ossatura principale d'essa, sospendendo la costruzione delle cantonate et altri principali lavori come segue apresso: — E primieramente le cantonate di detta facciata secondo il modello fatto non danno intera sodisfazione, apparendo forse troppo smusse e non rilevanti. Vole e comanda S. A. che si faccia studio d'inventare nuovo disegno per tor via detto difetto: e perchè nel colocare le porte, come mostra il modello, bisogna entrare tanto adentro che sarebbe necessario intachare la muraglia vechia, con qualche pericolo di rovina o di pocha stabilità, non intende S. A. che s'indebolischa il muro vechio in nessuna maniera, però che vi si proveggia con nuovo modo, o piantandoli più in fuori o con altro disegno, che si sfugia detto inconveniente. E perchè anchora, che il ripieno che va tra i pilastri, come sono adornamenti di nichie cartelle bassirilievi ed altre cose simili, possa ricevere maggiore perfezione di quello che apparisce nel presente modello; e perciò S. A. à sospeso intirallo avanti, per dar campo all'ingenieri di produre nuovi pensieri per potere quelli considerare e risolvere di essi quel più che gli piacerà: però comanda a tutti li professori della nostra Accademia, tanto intervenuti che non intervenuti al primo modello, il quale per tale effetto, di comandamento di S. A., s'è trasferito in questo luogo; che devino considerare sopra le proposte dificultà, e pensare a nuovi disegni, e quelli mettere in disegno o in opera sopra detto modello; e particolarmente quello delle cantonate, che si deve determinare quanto prima· e quanto ciascheduno averà pensato o inventato, lo deve mettere in carta, e sottoscrivere da per sè o da tutti quelli che unitamente ci saranno concorsi, e quello dare nelle mani dell'Ill.° sig. Luogotenente, siglato o palese, secondo che gli parrà, per rapresentarlo A. S. et A. S. principe Gian-Carlo protettore di questa Accademia, e 'ntendere la loro risoluzione: facendo ancora intendere che sarà lecito a ciascuno di potere studiare il modello fabricato, venendo ad ogni ora competente nello stallo della nostra Accademia; ma ciò è necessario di fare quanto prima, dovendosi restituire detto modello all'Opera fra breve tempo. E però comandando in generale, occorre molte volte che si trascurano le essecuzioni, quelli a chi S. A. à inteso di nominatamente comandare: non sentendo però gli altri, se no gl'infrascritti, con obligo di dire i' parere loro come sopra.

« Fabrizio Boschi – Jacopo da Empoli – Baccio del Bianco – Gherardo Silvani – Gio. Battista Pieratti – Matteo Nigetti – Pietro Tacca – Alfonso Parigi – Bernardino Radi – Dom.° Pieratti – Franc.° Generini – Gismondo Coccapani – Giov.ni Nigetti ». (Negozi ec., I, Appendice terza).

[4] « Dice S. A. che V. S, faccia dare commodità alli Signori Radi e Parigi perchè riveggbino e misurino certe cose che l'A. S. gli ha comandato; e se non potranno per una volta rivedere il tutto, le faccia dare commodità tante volte quante le chiederanno: e per fare dette misure li bisogneranno scale e due aiuti che li condurranno con loro, ma le scale V. S. le potrà far dare Lei, e altro che le occorressi per quanto troveranno bisogno di fare; e le bacio le mani. Da Pitti li 5 settembre 1639.

Aff.° Serv.e

Benedetto Guerrini ».

(Negozi ec., N. II, carte 985).

[5] « Il disegno e modello della facciata del Duomo, che quattr'anni sono per concordia di molti Periti restò superiore a quanti altri ne erano stati prodotti, e fu eletto dall'ottimo gusto e supremo giudizio del Serenissimo Granduca per degno di mettersi in opera, come si è fatto per comandamento e rescritto dell'A. S.; ha potuto oggi dopo tre anni di fabbrica incontrare degli oppositori, che lo accusino per difettoso in parti principalissime, e bisognoso de' rimedii da loro proposti. Io al primo sentore, che hebbi di tali accuse, come quello che ho a cuore ogni miglioramento del servizio del Ser.mo Padrone, mi dichiarai con desiderio di veder disteso in carta le pretensioni, e concetti di questi oppositori, parendomi che per tal mezzo si potesse meglio considerare, e discernere quel che di buono o non buono si proponessi, e si sfuggissi il pericolo d'equivocare, e fraintendere, e di dover poco dopo rifarsi da capo a rispondere, o esaminare qualcosa di nuovo, che altri dicessi, non essendo stata bene intesa, o tralasciata.

« Ma questo mio desiderio è rimasto consolato in un'altra maniera, perchè se bene non ho ottenuto ferme in carta tali opposizioni, mi sono state fatte sentire in maniera alla presenza del Ser.mo Principe Leopoldo, che S. A. ha stimato, che per me sia a bastanza, senza cercare più oltre dagli oppositori, e che io deva rispouder con la penna quanto mi occorre, che così in un tempo istesso rimarranno in carta, e le opposizioni, e le risposte. Hora io per obbedire a simil comandamento, noto primieramente in generale le opposizioni esser quattro, una alle cantonate, un'altra alle porte, la terza all'occhio di mezzo, la quarta alle nicchie; le quali ponderrerò separatamente ciascuna per ciascuna.

« Prima opposizione, quanto alla cantonata.

« Dicono essere smussa, e femmina, mancandole il canto vivo nel mezzo, e che però ne resulti a lor occhi poca grazia, e poca gagliardezza. Propongono per rimedio altri di aggiungere uno spigolo sopra il fabbricato, et altri di disfar la pilastrata del fianco per rifabbricarla con tale spigolo più a lor modo.

. . . .

« Seconda opposizione, quanto alle porte.

« Dicono che l'aver collocato tanto in dentro le porte ci necessita a scarnir tanto il muro vecchio, che la fabbrica resta indebolita, e che di ciò ne aviamo il contrassegno, perchè il pelo antico sopra la porta verso il Campanile, dicono che per il nostro incominciare a scarnire si è andato allargando. Intendono però di rimediare con tirare esse porte in fuora, chi dice una misura e chi un'altra.

. . . .

« Terza opposizione, quanto all'occhio di mezzo.

« Dicono che la veduta dell'occhio di mezzo verrà impedita nella nostra facciata. perchè noi collochiamo troppo alto il terrazzino, o corridore che vi rigira, però vorrebbero che a similitudine di quel che aveva fatto il Silvani sul suo modello, questo corridore si facesse su la facciata più basso, acciò l'occhio predetto si scoprisse.

. . . .

« Quarta opposizione, quanto alle nicchie.

« Dicono che le nicchie meritano di essere abbellite, et adornate più di quello che si è fatto ». (Negozi, ec. I, appendice seconda).

[6] (Negozi, ec. I, appendice seconda).

sola memoria in contradizione cogli accademici; ma ne inviava nello stesso mese un'altra, per confutare due appunti che venivano fatti sulla costruzione da lui già iniziata della facciata,[1] alla quale « si diceva mancare per dinanzi la risega e gl'imbasamenti », e « che la cantonata di detta facciata di verso il campanile sia mal posata sopra un'arcone, com'è quello sopra il quale è stata piantata ». La controversia fra gli accademici e il Silvani venne dal Granduca sollecitamente risoluta con un suo ordine al principe Gio. Carlo, che facesse sospendere i lavori.[2] Il quale ordine veniva immediatamente comunicato dal Principe al Caccini soprintendente dell'Opera, che a sua volta faceva il giorno dopo (5 novembre) licenziare tutti i lavoranti.[3]

I marmi grezzi o lavorati vennero successivamente venduti alla fabbrica della R. Cappella,[4] alla Galleria[5] e ai Padri Gesuiti.[6]

Passarono circa due secoli prima che si pensasse a un nuovo disegno della facciata;[7] e il primo a ripensarvi fu il senatore Giovanni Degli Alessandri, che nel 1822 ne dava l'incarico all'archi-

[1] « Scrittura che ha fatta Gherardo Silvani architetto dell'Opera per presentarla a S. A. S., e questo dì 27 ottobre 1639 l'ha lasciata a me Lodovico Serenai perchè io ne pigliassi l'infrascritta copia da esser veduta dall'Ill.mo Sen. Aless. Caccini nostro soprintendente, e rimaner poi appresso all'Opera nostra.

« Ser.mo Gran Duca

« Per altra mia, S.ma A.za, in proposito della facciata del Duomo non venne da me risposto a due opposizioni che si fanno intorno a' fondamenti di essa, da quelli che contradicono a quello che si è fatto; e questo perchè le credevo supite, stante che ho potuto mostrar loro più chiaramente la risposta che la proposta di quanto deducano. Ma intendendo che vegliano tuttavia, ho stimato mio debito il proporle e risolverle con la presente scrittura, acciò apparisca ad evidenza più che manifesta quanto meritino di essere stimate et attese.

« L'opposizioni sono queste:

« Dicono nel primo luogo mancare alla facciata per dinanzi la risega o gli imbasamenti. Nel secondo, che la cantonata di detta facciata di verso il campanile sia mal posata sopra un arcone com'è quello sopra il quale è stata piantata.

« Quanto alla prima dico che il vivo e non l'imbasamento è quello che ha bisogno di risega secondo le buone regole, e la buona pratica; e questa, in riguardo di detto vivo per da basso nel primo ordine, vi è grande d'un braccio e soldo, riportando l'aggetto dell'imbasamento da piè soldi sette, e quello de' pilastri scanalati soldi 14, e per di sopra al secondo braccia uno state lasciate le riseghe che vengono lasciate da per tutto nell'andare con la fabbrica all'insù: talchè se questi fondamenti hanno di così retto sin ora nella facciata vecchia più di 300 anni, si può ben credere e star sicuro che reggeranno anco da qui avanti senza dubbio di pericolo di rovina in fabbrica dell'istessa qualità. Sarebbe ben pericoloso l'agumentar per infuori, come vien proposto, detto fondamento, sì perchè si leverebbe a' fondamenti che vi sono l'appoggio della terra ferma e assodata che hanno accanto, che non si può toccare senza risico, sì perchè non si fece mai nè si può fare tal'aggiunta di fondamenti che non segua allentamento; il che da per tutto è considerabile, ma dal mezzo della facciata in là è considerabilissimo perchè di già il pelo è cominciato, e la qualità della muraglia in cotesta parte dalle scale e da gli anditi tutta da capo a piede perforata e vota lo minaccia indubitatissimamente.

« È chiaro esserci risega dunque sufficiente, fondamenti sicuri, e pericoloso l'aggiugnimento di essi che in questa parte si propone.

« Alla seconda, se gli è vero che quelli che propongono questi mancamenti habbiano scoperto in più luoghi i fondamenti di detta facciata et in particolare questi della cantonata verso il campanile, senza dubbio bisogna dire che in questa parte habbiano veduto due cose:

« Prima, che il vivo della cantonata è posato del tutto in sù i fondamenti vecchi. Secondo, che il fondamento del Campanile è distaccato da quello della chiesa, come quello che fu fatto dopo. Da queste due scoperte havevano da cavare due conseguenze. Prima, che la cantonata era ben posta. Seconda, che per ben assicurare detta cantonata non si poteva far altrimenti, perchè si aveva da rifondere, o si haveva da gettare un arcone come si è fatto. Altri modi non vi erano. Il rifondere era pericoloso, e mal sicuro per queste ragioni. Prima, perchè in rifondere era necessario trovare il sodo del fondamento del campanile, perchè altrimenti si sarebbe fondato su la terra smossa che non conviene, e questo haveva più dell'impossibile che del difficile per essere senza paragone assai più profondo questo che quelli della chiesa. Secondo, perchè facendolo, i fondamenti della cantonata restavano a galla e scoperti, che non poteva cagionare se non allentamenti e aperture. Terzo, perchè ogni fondamento che vi si fusse fatto, non legando mai il nuovo con il vecchio, non solo non assicurava cosa nissuna, ma lo constituiva in peggior grado che non era senza, per la serra fattagli dalla terra alla quale è accostato e appoggiato, che per esserci per tanti anni assodata e ferma, si è in oggi fatta una cosa stessa con il medesimo fondamento, che però il levargliela era un dargli cagione manifesta di far del male.

« E se qui si opponesse del voto delle sepolture, direi che è cosa tanto tenue che non è da attenderci; e dato che fusse, direi che il voto viene assicurato dagli archi delle lor volte, che è proprio il mio concetto. Sì che egli è chiaro che il rifondare sarebbe tuttavia errore notabilissimo, non che infruttuoso.

« Dunque per necessità bisognava ricorrere agli archi come si è fatto, stante che questi non possono in modo alcuno cagionare nessuno de' sopradetti inconvenienti.

« Che l'arcone fattovi sia in questa necessità tale quale il bisogno e l'arte lo richiede dalle sue circustanze che sono irrefragabili e son queste. Egli in prima è in fondo più tosto più che manco di otto braccia, largo sei, e grosso due almeno; a punto fermo sopra di esso e de' fondamenti vecchi vi son poste più leghe che abbracciano e pigliano l'uno e gli altri, e sopra a questi poi tirata la muraglia con la medesima dell'arco sino al pavimento, dove si trovan posati gl'imbasamenti di detta facciata; che in quel fondo, dove si fa tanto rumore, non ne pigliano più di un terzo, e tutto il resto dell'arco e sua muraglia non solo suppliscano in cotesta parte al mancamento di detti fondamenti, ma fanno appiè di detta cantonata un barbacane appoggiato al sodo del campanile, che gli assicura da ogni motivo che l'incrostatura di detta facciata potesse mai fare cotesta cantonata: tanto è lontano dal vero che in cotesta parte sia mal fondata come dicon costoro. E con esibirmi pronto ad ogni cenno alla dimostrazione di tutte queste cose sul fatto e di presenza, humilmente all'A. V. S. m'inchino. Di casa il dì 25 ottobre 1639.

« Ristringendo che tutto il male che è apparito, o potessi seguire, depende dallo stracciare la muraglia vecchia, cioè la pelle di fuori, dove tutto il peso si è posato; e d'ogni tempo ho sempre detto il medesimo, sì come lo replico.

« Di V. A. S.

« Umilissimo et obbl.mo servo
GHERARDO SILVANI
Architetto del Duomo ».

(Negozi, ec. I, Appendice seconda).

Parrà singolare che il Silvani credesse pericoloso di rifondare la cantonata verso il Campanile, come era stato praticato per l'altra cantonata (pag. 25, nota 1). Ma egli era ricorso al partito dell'arcone, perchè lo credeva più sicuro a cagione del pelo che esisteva sulla muraglia presso quella cantonata, del quale si ha notizia (pag. 15) fino dal 4 Gennaio del 1357 (s. f.). E qui crediamo opportuno notare che il De Fabris nel fare le nuove fondazioni, le innestò coi vecchi fondamenti, andando giù fino all'acqua, come era stato fin da quei tempi consigliato da Giulio Parigi e da altri (pag. 24, nota 1): e che rincalzò con muro pieno l'arcone del Silvani.

[2] « Ricordo al S.mo sig. Principe Gio. Carlo

« S. A. si ricordi d'ordinare da parte di S. A. S.ma al sig. Alessandro Caccini, « che faccia sospendere quel lavoro che Lei sa. Dal Poggio 4 novembre 1639 ».

(Negozi ec., II, carte 1027). GUERRINI.

[3] « Molt.° Ill.mi sig.ri Prov. e Canc. e altri Ministri dell'Opera

« Licenzieranno questo giorno tutti li operai che si impiegano per servizio della facciata; già che S. A. comanda che per ora si sospenda detto lavoro: e in oltre si intenda levata ogni provvisione a qualunque ministro, al quale dal principio che si cominciò detta facciata in quà per tal conto fusse stata assegnata, tanto per rescritto di S. A., quanto per ordine del Magistrato o d'altri. Eseguischino puntualmente, e per quanto bisognasse ne diano gli ordini opportuni; et includino l'alligato ricordo di mano del Segretario Guerrini, datomi con tal ordine a parola dal Ser.mo Principe Gio. Carlo il dì 4 stante. Dio le guardi. Di casa il dì 5 di novembre 1639

ALESS. CACCINI Soprint. dell'Opera ».

(Negozi ec., II, carte 1025)

[4] « Nota di numero 28 pezzi di marmi bianchi, parte della Cappella (*cava*), parte della Vincherella, e parte di Carrara, venduti e consegnati l'Opera nostra alla fabbrica della R. Cappella .... in conformità del decreto fatto dal nostro Magistrato il dì 9 febbraio 1644, e d'accordo col sig. Filippo Sermanni scrivano della detta e di altre fabbriche di S. A. S. Questo dì 4 marzo 1644 ». (Negozi ec., II, carte 1495).

[5] « A dì 6 settembre 1646. Il sig. Giovanni Saliti riportò all'Opera questo conto (*di 12 pezzi di marmo bardiglio*) dato a' dì passati a M. Matteo Nigetti che lo chiese, disse detto sig. Giovanni che detti *bardigli* hanno a servire per la Galleria di S. A. S.ma, che però si diano e consegnino a maestro Gio. Battista Balatri scalpellino; e se ne faccia debitore d'accordo seco la detta Galleria sotto l'amministrazione di esso Saliti ». (Negozi ec., II, 1631).

[6] « Nota dei marmi che l'Opera nostra ha venduti alli M.° R.di Padri Gesuiti per far quattro terrazzini o Chori de' Musici nella chiesa di S. Giovannino verso l'altare maggiore ». Segue la nota, in cui sono registrate le date a dì 13 marzo 1646, a dì 23 marzo 1646, a dì 15 aprile 1647, a dì 13 maggio 1647, a dì 20 detto, a dì 7 giugno 1647. (Negozi ec., II, carte 1639).

[7] Non è da considerarsi come una vera e propria facciata quella dipinta ai tempi di Cosimo III, sulla quale a noi basti riportare quel che ne riferisce il Richa.

« A dì 3 d'agosto del 1688, si cominciò a fare i ponti della facciata di Santa Maria del Fiore per unirla di mattoni, e poi dipingerla in occasione delle nozze del nostro gran Principe, e fu capomaestro della fabbrica Giovanni Ghelardelli ».

« A dì 12 d'ottobre salirono per la prima volta sopra i ponti i dieci pittori Bolognesi per dipingere la facciata del Duomo, coll'architettura di Ercole Graziani ».

tetto Giovanni Silvestri, allora pensionato in Roma. Il quale presentò un disegno che, esposto in quell'anno all'Accademia, fece tale impressione sull'animo dei cittadini da impegnare l'autore a suggerire i modi di eseguirlo; ma la morte avendo rapito nell'Alessandri il promotore della nuova impresa, il disegno del Silvestri rimase per sempre allo stato di semplice progetto. Quel disegno, che si conserva nell'Accademia, ha un'importanza peculiare non per sè stesso, ma per il tempo in cui venne fatto. Nelle cose dell'arte dominava allora un gretto classicismo: è quindi già molto se nel disegno del Silvestri si trovino soltanto alcune idee desunte dall'arte classica, mentre nel tutto insieme predominano gli elementi dello stile archiacuto.

Nel 1842 l'idea dell'Alessandri veniva ripresa da Luca de' Marchesi Del Monte e dal conte Piero Guicciardini.[1] I quali, facendosi promotori dell'impresa e associatisi alcuni fra i più cospicui cittadini, davano all'architetto Niccola Matas l'incarico di fare un disegno della facciata; e poco dopo pubblicavano un invito ai cittadini, scritto dal marchese Gino Capponi, perchè tutti cooperassero, ciascuno in ragione dei propri mezzi, alla grande impresa.

Il Matas, mentre maturava il proprio concetto, mostrava di mano in mano ad alcune persone dell'arte li studi che andava facendo. I quali piacquero tanto a quelle persone, che i promotori, forti dell'autorità di esse, avrebbero desiderato che il disegno, quando fosse compiuto, non venisse sottoposto al giudizio di una Commissione ond' evitare ogni screzio di opinioni e ogni difficoltà alla sua esecuzione. Ma fu poi risoluto che dovesse, non solo esperimentare il giudizio di una Commissione, ma venire esposto al pubblico.

Ai primi del 1843 il disegno, riprodotto in grandi dimensioni e dipinto, fu esposto in una sala del Palazzo Vecchio. E in pari tempo alcuni architetti esponevano privatamente i loro disegni, e fra essi il Silvestri e il Leoni.

Nonostante che avesse il disegno del Matas già incontrata l'approvazione di molte persone dell'arte, il Granduca, volendo in opera di tanta importanza procedere con tutte le cautele necessarie, ai 5 del febbraio 1843 ordinava che la Deputazione secolare dell'Opera di Santa Maria del Fiore accogliesse le osservazioni, che erano state fatte e fossero per farsi entro un certo tempo, sul disegno dell'architetto Matas. Tutti i giudizi e le osservazioni che su quel disegno vennero entro il 16 maggio successivo inviati alla Deputazione, furono raccolti in un prospetto; sul quale la Deputazione stessa rimetteva al Granduca una relazione in data dei 3 ottobre 1843. « Quattordici (così leggesi nella relazione) furono gli scritti che nel termine assegnato ci vennero trasmessi, tre dei quali favorevoli al progetto del Matas, e gli altri undici contenenti osservazioni contrarie al progetto medesimo ».

Dei tre giudizi favorevoli, nessuno era di persona dell'arte, mentre la massima parte dei contrari era di architetti, ingegneri e scultori, e fra essi quello dell'architetto Giuseppe Michelacci, le cui osservazioni critiche parvero, come difatti erano, così ragionevoli e giuste, che al suo parere aderivano gli architetti Vannini, Comparini e Minucci. Anche il Fraticelli esprimeva alcune idee fondamentali identiche a quelle del Michelacci. La massima parte poi proponevano un concorso; e fra questi erano l'ingegnere Lorenzo Corsi, gli architetti Pasqui, Orlandini e Falcini, gli statuari Pampaloni, Bartolini e Cambi, e l'avvocato Mazzoni.

L'idea del concorso, suggerito dalle più cospicue persone dell'arte di quel tempo, soffocò per allora nel suo primo esordire l'impresa vagheggiata, perchè i promotori di essa avevano troppa predilezione per il disegno del Matas; ma fu l'idea madre dell'impresa che doveva compiersi più tardi, per la quale, fra il tentativo fallito del 1842 e la nuova Associazione per la facciata del 1858, si ebbe un periodo di sosta, che ben può dirsi di preparazione efficacissima ne' suoi effetti.

La notizia che si era avuta l'idea di decorare della facciata S. Maria del Fiore, si diffuse per tutta l'Europa. L'architetto Müller, che viaggiando giovanissimo per l'Italia nel 1842 era già stato in Firenze, saputa quella notizia, vi tornava nell'aprile dell'anno seguente. Avendogli l'architetto Matas mostrato il suo progetto della facciata, la prima impressione che il Müller ne provava fu di sorpresa; effetto *del grandioso apparato* col quale gli si era mostrato quel progetto sviluppato in grandi proporzioni e colorito. Ma, considerate poi meglio le linee fondamentali del concetto architettonico del Matas, non gli parvero adeguate « all'alto significato (così scriveva il Müller) che deve esprimersi nella grandiosa facciata di questo Duomo, il quale, e giusta il pensiero de' suoi primi architetti, e giusta lo stesso suo scopo, dovrebb' essere in tutte le sue parti una glorificazione monumentale del cristianesimo. Quanto più io mi andava di ciò persuadendo, tanto più vivo si ridestava in me il desiderio di esprimere questi pensieri in un progetto mio proprio. E sebbene io non celassi a me medesimo le maggiori e diverse condizioni e difficoltà che poteano far sembrare inutile e vana la mia fatica; pure ciò non potè distogliermi da simil lavoro; e tanto più, che io vedeva come nessun altro vi si accingesse. Impresi adunque a studiare il Duomo di Firenze, e ad occuparmi dei progetti per una facciata, in sino a tanto che non conobbi di essermi addentrato nel problema in tutta la sua profondità ed estensione storica-artistica tanto passata quanto futura; e mi sembrò di averlo sciolto ».[2]

Fra i vari progetti del Müller, il più importante fu l'ultimo, poichè in esso erano compendiati in una sintesi potente gli studi storici ed artistici non meno accurati che profondi che aveva fatto sullo stile archiacuto in generale, forse più che sui caratteri proprii di quello di S. Maria del Fiore e del suo Campanile, nei quali monumenti ha un'esplicazione affatto peculiare. Il Müller, mentre s'informava, nelle linee generali della sua facciata, al carattere di quelle d'Orvieto e di Siena, vi innestava peraltro non pochi elementi estranei all'arte italiana. Tentava anche di riprodurvi i caratteri più distinti delle decorazioni della nostra Chiesa e del Campanile; ma nel tutto insieme della sua composizione non riusciva a dar loro una sapiente e armoniosa organatura, quale imponevano questi due monumenti, creazioni originalissime dello stesso periodo di tempo e ispirate dagli stessi intendimenti estetici così nel concetto come nella forma.

Dal Silvestri al Matas e dal Matas al Müller, il concetto formale della facciata aveva fatto non lieve cammino. Nel disegno del Silvestri era appena un indizio elementare più istintivo che cosciente dello stile archiacuto in generale; in quello del Matas già si riflettevano alcuni caratteri più direttamente derivati dallo stile del monumento, ma o non bene intesi o servilmente imitati; in quello del Muller invece appariva oramai più cosciente lo studio archeologico dello stile archiacuto in generale, e di quello italiano in particolare, non che dei caratteri peculiari della Chiesa e del suo Campa-

« A dì 15 dicembre restò finita la pittura della facciata del Duomo, dipinta da Bartolommeo Veronesi e compagni, e furono levati tutti i ponti e stili, che avevano servito a tale effetto ». (Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, VI, 50).

Cosimo III, volendo che la facciata di S. Maria del Fiore, in occasione del matrimonio di suo figlio Ferdinando colla principessa di Baviera, offrisse un aspetto più decente di quel che non avesse così nuda e brulla come era, ebbe la non felice idea di questa facciata posticcia, inorganica per sè stessa come partito architettonico, e orrenda anche più che inorganica rispetto al carattere del monumento. Di essa aveva già fatto giustizia il tempo cancellandone l'impronta, quando venne ai nostri giorni demolito dall'architetto De Fabris (1871) il muro a soprammattone sul quale era stata dipinta.

[1] I documenti relativi a quest'impresa sono riuniti nella filza II de' Negozi sulla facciata di S. Maria del Fiore. An. 1842-43.

[2] *Del Duomo di Firenze e della sua Facciata*. Memoria dell'architetto Giangiorgio Müller da San Gallo, tradotta dal tedesco per cura del Dott. Bartolommeo Malfatti. Firenze, coi tipi di Felice Le Monnier, 1852

nile, per quanto nell'unione di questi varii elementi alla ricerca scientifica non si adeguasse la concezione artistica, la quale doveva essere tutta ispirata e informata dallo stile architettonico di quei due monumenti e dall'arte fiorentina dei tempi loro.

Ma l'importanza affatto singolare dell'ultimo progetto del Müller, più che nella risoluzione del quesito architettonico che si era proposto, cioè nella creazione artistica di una facciata in tutto e per tutto adeguata a S. Maria del Fiore, è riposta negli intendimenti estetici da cui quel suo progetto era ispirato. Fra i quali, due prevalgono in modo assoluto; l'uno dedotto dal carattere dell'arte italiana di quel periodo di tempo a cui appartiene S. Maria del Fiore; l'altro fondato sul criterio scientifico, storico o archeologico che voglia dirsi, della reintegrazione artistica del monumento. L'arte italiana di quel periodo di tempo contava tra le svariate sue creazioni un tipo estetico originalissimo e affatto suo proprio, quali sono le cuspidi o frontoni in generale. Il concetto di S. Maria del Fiore offriva nella sua evoluzione due momenti precipui; l'uno dei quali si era informato alle linee architettoniche salienti; l'altro, mentre alle linee salienti aveva sostituito come coronamento una linea orizzontale per sè stessa importantissima, peraltro colla creazione della cupola aveva reintegrato il carattere fondamentale del Tempio. La scelta che il Muller faceva della forma tricuspidale era dunque una conseguenza logica de' suoi studi storici dell'arte italiana e una necessità artistica dello stile generale del monumento. Il quale non solo per l'organica sua struttura interna, ma anche per la forma stessa colla quale si era esplicato nella cupola, più assai delle cattedrali d'Orvieto e di Siena, esigeva quel tipo della facciata tricuspidale.

Questo duplice criterio storico ed estetico era un effetto di quel rinnovamento che si veniva allora più largamente preparando in tutte le manifestazioni dell'arte. Al predominio delle forme classiche, restaurate nella seconda metà del secolo passato e durate, pur ogni dì più rallentando, per tutta quasi la prima metà del secolo nostro, cominciava a sostituirsi un sentimento di più libere forme; e in pari tempo il rispetto e la conservazione delle antiche opere d'arte, si facevano sempre più generali e profondi. Alle idee preconcette di scuola che avevano per lo innanzi portato al predominio assoluto delle forme dell'arte propria di ciascun secolo, cominciava a surrogarsi il savio criterio del valore storico e archeologico delle stesse opere d'arte. Ond'è che il giudizio estetico, che prima fondavasi sulle forme di predilezione, veniva invece informandosi a quel principio scientifico che è oggimai il carattere così dell'ecletismo come della sana critica dei nostri tempi. E si pensò anche subito ad applicare i principii fondamentali di questo rinnovamento; ma era naturale che la loro più razionale e perfetta applicazione avesse d'uopo di studi più accurati e più profondi delle varie forme dell'arte proprie di ciascun secolo e di ciascun popolo.

Si cominciarono pertanto a restaurare gli antichi monumenti e a compierli nelle parti manchevoli, non sempre, è vero, nel modo più conveniente, ma certo coll'intendimento di ripristinarli o integrarli. Per una più intima compenetrazione dello spirito, per una maggiore intelligenza delle forme dell'arte dei secoli passati occorse ed ancora occorrerà una più lunga e laboriosa preparazione di studi e di prove.

Gli esempi dati dalla prima metà del secolo nostro nel risvegliare il desiderio e nell'intraprendere gli studi per la facciata di Santa Maria del Fiore, non furono per avventura inefficaci. Frutto dell'esperienza del passato, quando nel 1858 vi si rivolse di nuovo con più fermi propositi il pensiero, fu subito provveduto a meglio disporvi gli animi dei cittadini per raccogliere i mezzi adeguati all'esecuzione dell'impresa. A questo fine con decreto granducale dei 23 agosto di quell'anno veniva approvato il progetto di un'associazione che fu detta « Associazione Fiorentina per erigere la Facciata del Duomo », affidata alle cure di una Deputazione promotrice sotto la presidenza dell'Arciduca Ferdinando di Lorena. Prima di pensare al disegno della facciata, la Deputazione dava notizia della propria costituzione pubblicando il primo di settembre un programma,[1] col quale venivano stabilite le norme e assegnato il termine di sei mesi per raccogliere le firme di coloro che avessero voluto concorrere col proprio sussidio all'opera grandiosa. Se dentro il termine prescritto avesse all'invito corrisposto l'adesione pubblica in modo tale da incoraggiarne l'impresa, l'associazione si sarebbe dichiarata definitivamente costituita, ed avrebbe allora « provveduto con maturità di consiglio alla scelta del disegno ed ai modi di esecuzione ».

Intanto, mentre col mezzo di molte persone sotto il vario titolo di decurioni e centurioni si apriva la pubblica sottoscrizione, il Granduca Leopoldo II, a cui stava a cuore l'impresa, nell'incertezza se più convenisse fra i vari disegni esistenti della facciata scegliere quello che fosse giudicato il migliore, o bandire il concorso per un nuovo disegno, e desiderando avere intorno a ciò il consiglio di persona competente nell'arte e di sua piena fiducia, invitava a sè l'Architetto De Fabris[2] per mostrargli appunto quei disegni che erano allora raccolti nel laboratorio privato del principe. Vi si recava il De Fabris nel novembre. Quale fosse il consiglio da lui dato non sappiamo; ma dovè essere contrario alla scelta di uno di quei disegni, poichè egli ebbe poco dopo gran parte nella compilazione del programma per il concorso che poi fu bandito.

[1] *Monitore Toscano*, 4 settembre 1858.

[2] Ci facciamo lecito riferire alcune notizie biografiche sull'Architetto De Fabris, le quali daranno anche ragione della fiducia avuta in lui dal Granduca Leopoldo II. Il De Fabris, datosi per alcun tempo agli studi dell'Architettura sotto il Prof. Baccani, li continuava poi da sè con fervore ed assiduità nella Libreria Palatina. Nel 1837 rimasto vincitore nel concorso di pensionato a Roma, si recava per la prima volta in questa città; di poi a Venezia; e i tre anni assegnati a quel posto passava in quelle città studiando indefesso nei loro monumenti, indagandone lo spirito, sviscerandone l'organismo e ritraendone le forme in modi svariatissimi, liberi da ogni freno accademico. Tornato in Firenze, i saggi eseguiti in quel suo tirocinio triennale, pregevoli per la scelta dei soggetti e più ancora per la maestria della mano, gli procacciavano subito molta lode, ma non gli fruttavano alcun benefizio immediato nella sua carriera di Architetto. La quale gli sarebbe anzi rimasta più a lungo intercisa, ove nella sua passione per l'arte non avesse egli attinto la forza di continuare a sempre più perfezionarvisi, traendo partito dalla valentia nell'acquarellare, per quei tempi cospicua, dovuta non meno che a una peculiare attitudine del suo ingegno, alla lunga pratica che n'aveva fatta nel ritrarre gli antichi monumenti. Alla riproduzione dei quali, colpiti sempre sotto un punto di vista pittorico, di prospettiva o di paese, ei si dedicò allora esclusivamente per sopperire alle necessità della vita. La rinomanza in cui subito venne di acquarellista eminente giungeva all'orecchio del Principe, che seppe stimarne giustamente il valore affatto singolare in quel ramo poco allora praticato dell'arte. Di questo momento della sua vita, nel quale per la prima volta da un favore segnalato del Principe sentì schiudersi l'animo alla speranza di un migliore avvenire, così scrive il De Fabris ne' suoi ricordi che lasciava in legato alla famiglia: « .... Mi preme però di render palese che cotesti acquarelli mi procurarono più tardi l'onore di esser chiamato dal Granduca e di accompagnarlo in qualità di pittore vedutista in un viaggio che egli fece a Napoli, e che in conseguenza mi porse occasione di eseguire colà per di lui conto i disegni che a Voi ho donati.....(a) Alla metà di novembre del 1841 feci il primo viaggio per Napoli col Granduca; andai con lui a Messina e a Palermo, e nel ritorno l'accompagnai in Maremma. Alla metà di maggio del 1842 partii solo per il secondo viaggio a Napoli, ed ai primi del dicembre di quell'anno ritornai col Granduca a Civitavecchia e solo a Firenze ».

Avuto così agio il Principe di conoscere più a fondo e apprezzare anche meglio le alte doti della mente e dell'animo del De Fabris, seppe rimeritarle degnamente, prima coll'affidargli l'insegnamento della prospettiva, non appena ne rimase vacante la cattedra, e dipoi col conferirgli anche la carica di Professore d'Architettura nella nostra R. Accademia di Belle Arti.

(a) Quei disegni ritornarono al De Fabris per singolare benevolenza del Principe Ferdinando di Lorena.

Il caldo invito fatto ai cittadini, e l'attivo adoperarsi delle persone incaricate della sottoscrizione pubblica, sortirono subito così lieto successo da superare tutte le previsioni come iniziamento della bene augurata impresa. Infatti, ai 2 di gennaio del 1859, dopo soli quattro mesi invece dei sei prescritti dal programma, la Deputazione fu in grado di pubblicare un manifesto,[1] nel quale mentre dava la notizia che le offerte già ragguagliavano « a tal somma da incoraggiare il proseguimento della proposta associazione », dichiarava pubblicamente che si era fino da quel giorno regolarmente costituita, e che quanto prima avrebbe pubblicato il programma del concorso « per ottenere un progetto di facciata che *compisse* degnamente il nostro magnifico Tempio ». Ottimo pensiero fu quello della Deputazione, poichè la sua risolutezza non poteva non eccitare, nell'entusiasmo della cosa, l'animo dei cittadini a quel sentimento dell'emulazione che ha tanta parte nelle grandi imprese.

Sollecita nel disimpegno del proprio mandato, e fedele alle sue promesse, la Deputazione pubblicava infatti al 17 aprile 1859 il programma del concorso,[2] aperto agli artisti di ogni paese. Il termine di rigore per la consegna dei progetti era fissato entro il 30 maggio del 1860; e venivano assegnati pei migliori progetti tre premi maggiori, il primo di lire toscane dodicimila, il secondo di diecimila, e il terzo di ottomila, con altri tre premi di lire duemila ciascuno.

Dopo il 27 aprile 1859, per le vicende politiche d'Italia, l'opera iniziata dall'Associazione Fiorentina essendo rimasta in quel subito mutamento di cose turbata anch'essa necessariamente, il concorso bandito non ebbe luogo altrimenti. Ma per avventura, sospesa ne'suoi atti, non venuta meno peraltro nella sua esistenza legale, doveva quell'Associazione ricevere un impulso più vigoroso, non appena la prosperità rapida degli avvenimenti nazionali ebbe posto l'Italia sotto lo scettro di Vittorio Emanuele II. La Deputazione promotrice veniva infatti ricostituita con Decreto del Governatore Generale delle Provincie Toscane il 18 d'aprile del 1860, sotto la presidenza del Principe Eugenio di Savoia Carignano. Ma il fatto, che per l'impresa della facciata ebbe un'importanza straordinaria, fu la collocazione della prima pietra avvenuta quattro giorni dopo (22 aprile) alla presenza del Re. Il quale accoppiava anche a quella solennità un atto della sua munificenza elargendo la somma cospicua di lire centomila, nuovo impulso altrettanto efficace quanto esemplare ch'ei volle dare alla « sontuosa impresa ».

Richiamata così a nuova vita la Deputazione promotrice, nella sua adunanza dei 3 ottobre 1861, presieduta dal Principe di Carignano, « tenendo ferme le basi del programma di concorso dei 18 aprile 1859 », deliberava di aprirlo di nuovo e ne pubblicava le condizioni con manifesto degli 8 novembre successivo, colla prescrizione che i progetti dovessero presentarsi entro il 30 settembre 1862, termine di assoluto rigore.

Venivano inviati al concorso quarantadue progetti. A remuovere qualunque sospetto di parzialità o d'incompetenza nel giudizio comparativo loro e nella scelta eventuale del migliore fra tutti per merito d'arte e per convenienza di stile, la Deputazione, volendo che di quel giudizio avesse l'incarico una Commissione speciale, ne affidava la nomina alle più illustri Accademie italiane di Belle Arti. I commissari scelti da esse furono:

Il Prof. Alessandro Antonelli per l'Accademia di Torino.
Il Prof. Gaetano Baccani idem Firenze.
Il Prof. Fortunato Lodi per l'Accademia di Bologna.
Il Prof. Enrico Alvino idem Napoli.
Il Prof. Cammillo Boito idem Milano.
Il Prof. Pietro Camporesi idem Roma.
Il Dott. Andrea Scala idem Venezia.

I quali nominavano segretario della Commissione Cesare Guasti.

La Commissione nella sua prima adunanza dei 22 gennaio 1863 fu concorde nello stabilire questi due principii: « che la facciata debba presentare una profonda e compiuta armonia col totale della chiesa; e che non debba in verun modo esser di danno alla vista prospettica dei fianchi, della Cupola e del vicino Campanile ».[3]

I quali principii vennero dipoi dal Guasti così più ampiamente formulati nella Relazione da esso compilata a nome della Commissione:[4] « Che l'ordinanza delle linee, la forma delle decorazioni, l'insieme insomma, e le parti, si dovessero desumere precipuamente dal Tempio di Santa Maria del Fiore; e però ne'suoi esami (la Commissione) tenne come cardinale principio questo: Che quel concorrente avrebbe meglio meritato, che la semplice grandiosità, la quale tutte, per così dire, ricerca le membra del Duomo Fiorentino, avesse saputo riprodurre, e quasi solennemente imprimere nella fronte; che nelle linee e nelle decorazioni avesse rivelato quel trasformarsi che fece l'arte nei secoli decimoquarto e decimoquinto, segnandovi l'orme di Arnolfo, di Giotto e di Brunellesco; orme tanto diverse, e che pur non accennano a deviazione ».

Fra i quarantadue disegni non uno ve n'era che, sia nel carattere generale, sia nelle singole parti, rispondesse pienamente al principio cardinale tenuto a norma dalla Commissione nel giudizio analitico di essi. « Imperocchè, se pochi studiavano di apparire imitatori di un gotico al tutto nordico, e anche in minor numero erano quelli che odoravano di stile classico; alcuni copiavano monumenti coevi, ma troppo diversi da questo unico tempio; altri tiravano a indovinare quello che avrebbe fatto Arnolfo, se la vita gli fosse bastata per compire il suo grande concetto, ed altri a ricomporre quella facciata che Giotto, come si dice, disegnò e in parte costrusse; mentre non erano pochi coloro che, affascinati dalle sovrane bellezze del prossimo Campanile, di là prendevano a larga mano le ispirazioni e ogni cosa ».

Per l'esame comparativo dei disegni, la Commissione li divideva in tre categorie:

« 1.ª delle facciate a pendenze che si accostano alle inclinazioni dei tetti;

« 2.ª delle facciate monocuspidate;

« 3.ª delle facciate tricuspidali;

ritenendo che il modo di finire all'alto la facciata ne costituisca precipuamente il carattere ».

Dei quarantadue disegni, sedici soltanto venivano presi in accurato e minuto esame dalla Commissione, « perchè in essi soltanto vedeva congiunta al magistero dell'arte una qualche convenienza col tempio »; ma nessuno fu da essa giudicato meritevole di uno dei primi tre premi riserbati a quei disegni che, a suo giudizio, « riunissero i pregi indispensabili per essere messi in esecuzione, sembrando assurdo il conferimento dei detti premi a disegni che fossero sostanzialmente riconosciuti di nessun uso ». Si limitava pertanto al conferimento dei tre premi minori, ciascuno di L. 1680, che furono assegnati ai disegni del Conte Ceppi di Torino[5] (mono-

[1] *Monitore Toscano*, 7 gennaio 1859

[2] Idem , 18 aprile 1859. — Fra i documenti relativi alla facciata che il De Fabris ci lasciava in legato, vi è un « bozzo di progetto del programma per il concorso al disegno della facciata del Duomo ». L'aveva il De Fabris compilato fino dal gennaio e inviato al Tabarrini Segretario della Deputazione. La quale largamente si valse di quel bozzo, introducendovi bensì alcune modificazioni di forma, ma accettandolo per intero nella sostanza così rispetto alla parte tecnica, come rispetto alle modalità del concorso.

[3] Verbale dell'adunanza de' 22 gennaio 1863. Relatore Cammillo Boito.

[4] Rapporto fatto dalla Commissione giudicante alla Deputazione promotrice. Firenze, coi tipi M. Cellini e C., 1863.

[5] « Per l'insieme che, nella sua semplice grandiosità, meglio d'ogni altro s'avvicina alla magnificenza e semplicità delle masse del tempio ».

cuspidale), del Prof. Falcini di Firenze[1] (monocuspidale) e dell'Architetto Petersen di Danimarca[2] (tricuspidale); e designava altri sei progetti, fra i quali proponeva si dividesse, a titolo d'indennità e considerazione, la somma di L. 6720, assegnata per il terzo premio maggiore non conferito.

La Commissione chiudeva il suo rapporto con questo epifonema: « La bella, la magnifica Santa Maria del Fiore non trovò ancora il suo Architetto che le desse compimento, desiderio di molti secoli; non lo trovò; ma l'Italia (poichè Italiani ci giova sperare che sieno gli autori dei più lodati disegni) ha artisti che sentono già fortemente il dovere di levarsi a più alti concetti. Studi severi daranno forza agl'ingegni; perchè ingegni non mancarono mai qui: e poi, perseveranza! »

Uno dei fatti più notevoli del primo concorso fu questo: che fra i quarantadue progetti ve n'erano ventidue a coronamento tricuspidale; e gli altri venti si ripartivano fra i più disparati sistemi di finimento. Di questo fatto, che per sè stesso aveva una non lieve importanza, come quello che era l'espressione spontanea del sentimento della maggioranza dei concorrenti, la Commissione non fece verun caso, chè anzi giunta nell'esame suo critico al primo disegno tricuspidale, stabiliva questo canone generale e assoluto: « L'insieme di questo disegno in cui campeggia l'ordinanza tricuspidale, ove si considerino le masse caratteristiche e le grandi linee esistenti dell'Edifizio, ove si tenga conto dei vari punti di veduta, ci sforza a riguardarlo come non consonante all'architettura di un tempio che non ha indizio di tale finimento, se non per modo decorativo a bassorilievo nelle finestre e nelle porte; le quali non possono costituire un principio informante tutto il complesso ».[3] Così una questione gravissima e della più alta importanza, appena accennata *a priori* nell'adunanza preparatoria della Commissione, veniva in modo incidentale risoluta. Nel concetto della Commissione non apparisce in qual conto dovesse tenersi per la facciata l'interno della Chiesa, ove dominano le linee salienti; nè apparisce quale importanza, fra le masse caratteristiche e le linee dell'esterno, dovesse darsi alla Cupola, come quella che colle sue linee salienti riprendeva al disopra del ballatoio il carattere originario della Chiesa, reintegrandone e compiendone il tipo estetico in un tutto insieme originalissimo. Pare invece, benchè la Commissione non l'abbia detto esplicitamente, che si dovesse in modo assoluto ed esclusivo considerare, come unico elemento informatore del Tempio, la linea orizzontale del ballatoio, e che questa linea escludesse di necessità il coronamento tricuspidale.

Ma ben altro era il sentimento dei nostri antichi. Nella Chiesa, dipinta nel Cappellone degli Spagnuoli, noi vediamo la Cupola, la linea orizzontale dei fianchi coll'indizio di un ballatoio anche sulla nave maggiore, e la facciata tricuspidale. Era ciò nel carattere dell'arte di quel periodo di tempo in cui si svolse per intero il concetto fondamentale di S. Maria del Fiore da Arnolfo ai maestri e dipintori. Più che a quel sentimento e a quel carattere la Commissione dette importanza all'evoluzione che l'arte stessa ebbe nel secolo XV, evoluzione che tanto la trasformava da quella del secolo XIV, quanto è disforme l'architettura archi-acuta dall'architettura del rinascimento classico.

Ma la Deputazione promotrice, non avendo il concorso del 1863 avuto l'esito che era ne' suoi desiderii, nel ripeterne la prova credè bene non adottare il criterio esclusivo della Commissione rispetto al coronamento della facciata. Per meglio conseguire il fine che era nei suoi propositi, deliberava « di escludere affatto ogni idea di concorso, e di affidare ai tre artisti che nel concorso del 1863 furono premiati, e ad altri de' più reputati architetti d'Italia lo speciale incarico di presentare ciascuno un disegno per la facciata del Duomo », e deliberava di invitarli a tale uopo, come fece con una sua circolare degli 11 maggio 1863. Fra gli artisti premiati accettarono l'incarico il Falcini e il Petersen, ed essendosi ricusato il Ceppi, furono invece di sette invitati otto architetti, i Professori Baccani, De Fabris,[4] Scala, Lodi, Alvino, Boito, Antonelli e Cipolla; i quali, ad eccezione del De Fabris e del Cipolla, avevano fatto parte della prima Commissione giudicante. Il termine che era stato dalla Deputazione fissato al 30 aprile 1861 per la presentazione dei disegni, veniva prorogato al 30 giugno, avendone fatta domanda i Professori Lodi e Alvino, che avvertivano non essere in grado di presentare il proprio disegno, se si fosse tenuto fermo il termine prestabilito. Di questa proroga la Deputazione dava notizia ai concorrenti con sua circolare del 29 febbraio di quell'anno. E in pari tempo avvisava che l'Esposizione di tutti i disegni inviati entro quel nuovo termine sarebbesi fatta nel luglio successivo. Intanto la Deputazione, dacchè aveva dato l'incarico di un disegno a quasi tutti i componenti la prima Commissione, doveva pensare al modo che fosse più conveniente e profittevole all'esito del nuovo esperimento. Sentì essa la gravità di questo suo compito, e le parve savio partito rivolgersi per consiglio al Marchese Pietro Selvatico. Il quale, rispondendo all'invito della Deputazione, credè opportuno formularle alcuni quesiti intorno al metodo che la Commissione, incaricata della scelta del miglior disegno, avrebbe dovuto seguire. Sui quesiti da lui proposti la Deputazione deliberava:

« Di accettare in massima il sistema di una Commissione giudicante;

« Di dare incarico a questa Commissione di formulare essa stessa il proprio regolamento nella sua adunanza preparatoria;

« D'invitare lo stesso Marchese Selvatico a voler dare una nota di nomi sui quali potesse cadere la scelta;

« Di designare lo stesso Selvatico come presidente della Commissione;[5]

« Di accettare intanto la proposta del Marchese Selvatico relativa al Signor Viollet-le-Duc ».[6]

Assai in lungo andarono le pratiche fra la Deputazione e il Selvatico, prima che la Commissione giudicante rimanesse costituita, come fu ai 12 gennaio 1865, dei signori Marchese d'Azeglio, Vander-Nüll, Förster, Malvezzi, Duprè e Monti.[7]

Questo ritardo fece sì che l'esposizione dei disegni, apertasi il 15 luglio del 1864, si protraesse per qualche tempo. E perciò, prima che la Commissione si adunasse per dare il proprio giudizio sui disegni, avevano non solo avuto agio di formarsi, ma di esprimersi e diffondersi largamente le più svariate opinioni tanto sulla questione del coronamento, quanto sul merito di ciascun disegno. Il criterio esclusivo della Commissione del 1863, aveva portato

[1] « Per l'opportunità di alcuni concetti decorativi, per la bellezza di alcune parti e di alcuni dettagli dal ballatoio in giù ».

[2] « Per una certa semplicità ed unità dell'insieme, segnatamente nella parte sotto la linea del ballatoio, e per la lodevole decorazione delle porte e dei quattro pilastri ». (Rapporto fatto dalla Commissione giudicante alla Deputazione Promotrice).

[3] Rapporto citato.

[4] Il De Fabris così rispondeva, con sua lettera del 13 maggio 1863, all'invito della Deputazione: « Io tenni per fermo fin da quando la suddetta Deputazione pubblicava il suo programma di concorso dell'8 novembre 1861, che fosse debito d'artista e di cittadino di non rimanere estraneo alla difficile prova; ed a quella rivolgevo fino d'allora i miei studi. Che se non mi venne fatto di condurre a termine dentro il tempo assegnato l'intrapreso lavoro, vuolsi ciò attribuire alle molte difficoltà che io ben conosceva di non avere superate, piuttosto che a difetto di zelo e di volontà ».

[5] Per malattia d'occhi sopravvenutagli, il Selvatico non potè far parte della Commissione.

[6] Atti della Deputazione, verbale 7 maggio 1864.

[7] Atti della Deputazione, verbale 12 gennaio 1865.

le conseguenze ch'erano insite nella sua natura. La Deputazione nulla aveva pregiudicato rispetto alla questione del coronamento; ma un primo effetto di quel criterio esclusivo si era avuto nel coronamento che la massima parte dei concorrenti avevano adottato nei loro disegni. Anche il Petersen, già premiato per il suo disegno tricuspidale, ne presentava ora uno con altro coronamento. Fra i dieci artisti personalmente invitati dalla Deputazione, solo il De Fabris aveva adottato il coronamento tricuspidale.[1]

La seconda Commissione, che era lasciata pienamente arbitra di sè, nella sua prima adunanza volle « prescindere da ogni qualunque generale accademica discussione, siccome quella che non avrebbe condotto ad alcun pratico risultato, e stabiliva invece di restringersi esattamente per entro ai limiti del vero mandato di un Giurì, per potere imparzialmente, cioè scevra da ogni preconcetto partito colla guida soltanto del fatto, scegliere tra tutti i progetti quello che più si avvicinasse alla soluzione del difficile problema, seguendo le leggi comuni ad ogni prodotto dell'arte chiamato a completare un'opera di già esistente .... Questa prudente riserva fu adottata per un sentimento di equità e d'imparziale tolleranza non solo, ma eziandio per rispetto a tanti chiari ingegni che ritentarono con isvariate forme la difficile prova; chè, altrimenti, se si fosse venuti da bel principio ad una particolare maniera di vedute, per necessaria conseguenza, senza ulteriori indugi ed apprezzamenti, sarebbero stati respinti tutti i progetti che non l'avessero indovinata, qualunque pure il loro merito. Col metodo adottato, invece, si ebbe in mira che il migliore per via di confronti si offerisse spontaneo al giudizio di tutti ».[2]

Con questi criterii generali la Commissione procedè nel suo giudizio pratico dei disegni. Seguendo il metodo dell'eliminazione, prima dei quarantatre disegni presentati al concorso, ne escludeva ventotto, intorno ai quali dichiarava inutile ogni ulteriore esame: poi « stabiliva che uno studio analitico comparativo si sarebbe concentrato sopra i residui quindici progetti provenienti da tredici autori ». E per agevolare il confronto comparativo di questi progetti, credè opportuno di suddividerli in quattro serie a seconda del loro finimento; « quindi in ognuna di siffatte serie disporre i progetti compresivi in ordine inverso al merito loro relativo allo scopo; designarne per ciascuno il migliore; ed infine poi per via di confronti fra i quattro resultanti scegliere l'ottimo ».

Prima di prendere in esame i disegni col procedimento che si era così prefisso, la Commissione notava « con vera compiacenza la grande distanza alla quale il presente concorso *aveva* lasciato addietro non solo l'anteriore, ma tutto quanto ancora avevasi a tale scopo in epoche non lontane tentato ».

Dopo aver dei progetti di ciascuna categoria analizzato i pregi e i difetti, procedeva essa, come aveva prestabilito, alla scelta del migliore in ciascuna delle quattro serie, e la scelta cadde su quelli del Maiorfi, dello Scala, del Petersen e del De Fabris.

« Ristrettosi per tal modo il numero dei progetti da confrontarsi, si allargava dalla Commissione il campo agli studi comparativi e dettagliati per riconoscere quale tra i medesimi si avvicinasse meglio alle più importanti condizioni; che, cioè, si collegasse opportunamente sotto ogni rapporto e collo interno del monumento e colle linee dei fianchi; che lo stile impiegato fosse quello più caratteristico del Duomo; che la composizione della facciata risultasse a quelle dei lati nel rapporto di ricchezza ed importanza che suolsi rinvenire in tutti i monumenti religiosi completi; che finalmente la composizione stessa fosse una e felice in tutte le sue parti sì principali che accessorie.... Per lo che arrivati di già ad esaurire ogni più ampia discussione, procedutosi alla votazione, come sempre a voti scoperti, rimaneva definitivamente l'unico voto del Sig. Duprè al Petersen, si asteneva dal votare il Sig. Monti, e, premesse dal Sig. D'Azeglio alcune sue delicate particolari osservazioni, la maggioranza assoluta sceglieva come il migliore fra tutti i progetti per la facciata del Duomo quello dell'Architetto Sig. Emilio De Fabris, e lo giudicava degno di venire eseguito, non dubitando per nulla che un artista che seppe a tanto arrivare troverà facile modo di raggiungere fino ai minimi dettagli l'ultima armonia colla sublime semplicità dello insieme del Monumento ».

Del progetto De Fabris la Commissione stessa formulava questo giudizio nell'esame peculiare di esso: « Le proporzioni fra le ali e la nave, e fra le larghezze e le altezze delle medesime sono, fra tutti i progetti, quelle che si accostano più dappresso alla massima perfezione. Molto felice la totale composizione delle tre porte, alle quali corrispondono con altrettanta armonia le cuspidi del finimento estremo. Lo spirito dello stile del Duomo, nella sua vera essenza, esala dallo insieme di questo progetto, il quale così avvicinasi alla pratica soluzione del difficile problema ».

La Commissione chiudeva il suo rapporto raccomandando la esecuzione del disegno prescelto, e in pari tempo indicando quali fossero i suoi desiderii rispetto alle parti che nel disegno stesso avrebbero dovuto essere soppresse o modificate.

Anche l'esito di questa seconda prova non ebbe la desiderata risoluzione; e fu invece il pomo della discordia. Non appena il rapporto della Commissione giudicante, il voto motivato del marchese D'Azeglio, il voto di scissura del Monti e alcune considerazioni generali sul principio d'arte esposte dal Marchese Selvatico assai prima del giudizio della Commissione, furono dalla Deputazione resi di pubblica ragione, che cominciarono subito a fioccare i commenti, le critiche e le proteste da ogni parte. Fra il giudizio della prima e quello della seconda Commissione era infatti evidente non meno che profondo il dissidio; dacchè la prima avesse escluso affatto il coronamento tricuspidale, ritenuto non conveniente al carattere del monumento; mentre la seconda aveva scelto un disegno con quel coronamento, non solo premiandolo pei suoi maggiori pregi come opera d'arte, ma giudicandolo altresì meritevole di esecuzione per la sua perfetta convenienza col monumento stesso. A nome dunque del principio d'arte manomesso dalla Commissione del 1865, protestavano tutti i componenti la Commissione del 1863;[3] protestavano, invocando lo stesso principio d'arte, non pochi fra gli autori degli altri disegni, e protestavano nei fogli periodici, sempre a nome di quel principio d'arte, gli avversari del disegno prescelto; nè si tennero dal tacciare di parzialità il giudizio della Commissione, accusandone anche il procedimento come illegale.

Il regolamento disponeva, che il disegno da eseguirsi dovesse raccogliere i due terzi dei voti della Commissione giudicante. Il numero legale era stato, dicevasi, materialmente sì, ma non moralmente raggiunto. Dei sei commissari tre soli, il Malvezzi, Van-der-nüll e Forster, avevano dato il loro voto chiaro ed esplicito al disegno del De Fabris: poichè l'Azeglio, non per convinzione ma per deferenza, avesse unito il proprio ai voti della maggioranza.[4] Il voto

[1] Di questa sua infrazione al bando inflitto dalla Commissione al coronamento tricuspidale, dava il De Fabris ragione nell'opuscolo « Del sistema tricuspidale per il coronamento della facciata di S. Maria del Fiore e delle sue linee organiche »; Firenze, tip. Barbèra, 1886.

[2] Voti e pareri diversi sulla facciata del Duomo di Firenze, pubblicati per cura della Deputazione promotrice. Firenze coi tipi di M. Cellini e C., 1865.

[3] Lettera alla Deputazione promotrice, dei 23 marzo 1865.

[4] « Il D'Azeglio si accostava alla maggioranza, motivando il suo voto come appresso: « Quanto al progetto De Fabris, considerata la sveltezza dell'insieme e il suo carattere tricuspidale, esso si presenterebbe ai miei occhi come non perfettamente omogeneo al carattere severo e piuttosto nano dell'insieme dell'edifizio. La maggioranza della Commissione ha citato esempi di altri monumenti di quell'epoca che presentano questa leggera dissonanza, ha inoltre proposte mutazioni da suggerirsi all'autore del progetto, le quali mi sembrano molto importanti.

di lui non era dunque da ritenersi per nulla concludente, perchè tra esso, come fatto, e le sue ragioni, come espressione dell'animo dell'artista, era una manifesta contradizione.

In mezzo a tanta tempesta che si scatenò subito sulla scelta fatta dalla Commissione, la Deputazione nel dubbio che la legalità del giudizio non fosse per ogni lato perfetta, e nel timore che potesse venir tacciata di parzialità, credè bene di chiedere, prima di risolversi, un parere scritto ai signori Viollet le Duc, marchese Salvatico e Prof. Bertini. E insieme coll'invito ad esprimere il proprio parere mandava loro, oltre alle fotografie dei disegni, sui quali aveva dato il giudizio la seconda Commissione, anche quelle dei tre disegni Falcini, Ceppi e Petersen, premiati nella prova del 1863; e univa ad esse le relazioni e i pareri delle due Commissioni. Era da parte della Deputazione un eccesso di prudenza; ma in quella difficoltà di cose, chi rifletta alla grave responsabilità, cui altrimenti operando sarebbe andata incontro, non che fargliene carico, dovrà invece dargliene lode. La Deputazione poi dava forse a quelle tre piuttosto che ad altre persone dell'arte la preferenza, perchè, già designate a far parte della Commissione, avevano allora per ragioni d'opportunità o d'impedimento declinato piuttosto che rifiutato l'incarico. E quegli uomini illustri aderivano subito volenterosi all'invito della Deputazione.

Del march. Selvatico due furono i pareri; l'uno del 15 maggio 1865, e l'altro del 19 dello stesso mese. Col primo dei quali l'illustre scrittore considerava la questione sotto due punti di vista: « il primo riguardante il sistema architettonico da preferirsi nella composizione della nuova facciata; il secondo concernente il merito comparativo di quelli fra i disegni inviati che s'attenessero al sistema preferito ».

Rispetto al primo punto diceva essere « opinione de' più valenti trattatisti d'architettura, raffermata dall'esperienza, che il carattere di un edificio non viene stabilito dallo stile de' suoi dettagli, ma dalla linea esteriore del suo complesso e dalla forma delle sue masse. Un edificio elevatissimo con molte linee organiche verticali che corrano dal piano al tetto può essere, quanto si voglia, costituito da forme classiche, ma avrà nel suo insieme carattere medievale: per contrario, un edificio con dettagli di architettura archiacuta, il quale sia intersecato da molte linee orizzontali, e manchi di verticali organiche che ne decidano le masse, e di frontoni acuminati o di slanciate gugliette, avrà sempre l'apparenza di una fabbrica di stile classico ». E cogli esempi avvalorava questo criterio estetico generale. Quindi, prendendo in esame i varii sistemi di coronamento, concludeva per la perfetta convenienza del coronamento tricuspidale.

Rispetto al secondo punto, il marchese Selvatico, coerente al principio stabilito della convenienza esclusiva del coronamento tricuspidale, esaminava i tre soli disegni che fra i diciassette presi in considerazione dalla Commissione giudicante avevano quel coronamento, e sul disegno prescelto del De Fabris così esprimeva il proprio giudizio: « Per quanto concerne quello del De Fabris che comparve per la prima volta nel concorso del 1865, esso è il solo che, dopo tanti giudizi portati da architetti valentissimi, meritasse da quattro di essi, tutti nell'architettura del Medio Evo molto inviscerati, una preferenza decisiva, cioè quella di stimarlo degno di esecuzione. Nel fatto i quattro giudici chiamarono le proporzioni di questo disegno quelle *che più s'accostavano alla massima perfezione,* e riconobbero in esso armonia di composizione, e ciò che val meglio, nel totale lo *Spirito,* cioè a dire il carattere dello stile del Duomo nella sua *vera essenza.* Prerogative di tal sorta (le quali rispetto alle proporzioni e ai rapporti armonici delle parti, raffermo anch'io perchè mi risultano chiare dalla descrizione diligentissima che mi venne fornita) mi pare debbano togliere ogni dubbiezza a ritenerlo meritevole del favore ottenuto ».

Col secondo parere, il Selvatico, prendendo l'occasione da una lettera del Prof. Boito intorno *alle tre cuspidi sulla facciata del Duomo,*[1] colla quale lettera questi si studiava di « provare, coi documenti, che l'interno del Duomo era tutto d'architettura di Francesco Talenti cominciato da lui nell'anno 1367 (?) e proseguito da poi sino al termine », svolgeva alcune sue considerazioni storiche ed artistiche non meno sagaci che giuste. Nella scarsità dei documenti, noti allora intorno alla storia del tempio di Santa Maria del Fiore, quelle sue considerazioni rivelano un'intuizione meravigliosa; poichè il Selvatico, dalle sole cognizioni che aveva vaste e profonde del carattere generale di quel periodo di tempo in cui surse il nostro grandioso monumento, deduceva la conclusione razionale per il coronamento tricuspidale.

Viollet-le-Duc così formulava il suo parere de' 27 maggio:

« Le jury me semble avoir parfaitement classé les projets d'achèvement de la façade de l'Eglise de S.[te] Marie des Fleurs, par catégories bien distinctes. Le jury a donné la préférance au projet de M.[r] Fabris de Florence. Ce projet est en effet celui qui me parait présenter les proportions les plus heureuses.. ». Ma soggiungeva subito: « Est-il pour cela complètement satisfaisant? À cet égard je ferai un grand nombre de réserves ». E fra queste riserve ve n'erano alcune fondate su principii d'arte, altre su elementi di fatto, non sempre ragionevoli quelle, perchè appunto non conformi questi alla storia del monumento: « La Cathédrale de Florence est un monument d'un caractère mixte. Ce n'est pas là un édifice gothique comme ceux que l'on construisait en France et en Allemagne vers la fin du XIII siècle et pendant le XIV. Ce n'est pas non plus un édifice Italien dans le genre de ceux élévés à Rome, à Saint François d'Assise, à Toscanella etc., pendant la même période. Aussi les concurrents, comme les juges du concours, ont-ils été évidemment incertains devant les problêmes posés dans les parties achevées de cet édifice, lorsqu'il s'agit de le terminer.... D'abord il faut opter entre le style adopté par Arnolfo ou celui admis par Brunelleschi. Vauloir les mélanger, établir entre eux sur la façade à construire un compromis, ce serait créer des nouvelles difficultés cette fois insurmontables; car ces deux styles ne peuvent en aucune façon être mêlés sans produire une discordance choquante.

« Ce point laissé de côté, il semble naturel d'adopter pour la façade principale, le style d'Arnolfo. Or Arnolfo aurait-il reproduit sur la façade principale exactement les divisions, les détails, le système de décoration des façades latérales? Il est permis d'en douter ».

E dopo avere esposte le ragioni di questo dubbio coll'analisi dei fianchi della chiesa, da lui creduta tutta opera d'Arnolfo e di Brunellesco, ne concludeva che « ... dans la composition d'une façade pour S.[te] Marie des Fleurs de Florence, il eut fallut se pénetrer non seulement des details des parties élevées par Arnolfo, mais plus encore de l'esprit qui avait dirigé cet architecte ». E perciò, siccome a lui pareva d'essere penetrato nello spirito d'Arnolfo, veniva fuori con una sua idea, la quale meglio non sapremmo rendere che colle stesse sue parole: « Arnolfo, comme tous les maîtres du moyen âge (ses oeuvres le preuvent) avait une grande connaissance des effets perspectifs; jamais ces maîtres ne considéraient une façade comme un placage, un hors d'oeuvre ne se rattachant pas intimement avec le monument. Toute façade pour eux a un retour, une profondeur. Donc, observant ces contreforts peu saillants sur les parois des deux

« Ciò posto ed accennata l'impressione che provo (onde adempiere al debito di assoluta sincerità nell'esporre le mie idee sotto il solo aspetto del gusto e dell'effetto artistico), convinto della maggior competenza dei miei colleghi, mi accosto al voto della maggioranza ». (Verbale della Commissione giudicante, del dì 24 gennaio 1865).

[1] *La Nazione,* n.° 121; Anno 1865

premières travées de la nef, je ne puis croire qu'Arnolfo n'ait voulu préparer un effet pour sa façade. Cet effet me semblerait devoir être celui-ci: Retour de la décoration des latéraux sur la façade jusqu'au droit des piles de la grande nef; et là, en face de la grande nef, nouveau parti, robuste, large, saillant, marquant bien la composition générale du monument...... L'auteur du projet designé par le jury, s'il est chargé de l'éxécution, devra certainement chercher cette pensée mère qui seule peut donner la vie à une pareille entreprise et en faire mieux qu'on postiche ».

L'idea del Viollet-le-Duc, per quanto in sè stessa teoricamente razionale, ci pare che sarebbe stata praticamente male applicata nella facciata di S. Maria del Fiore. V'è in quell'idea un riflesso evidente, non già dello stile archiacuto italiano e molto meno del carattere del nostro monumento, ma dello stile archiacuto straniero. Senza volerlo, l'illustre architetto francese risentiva l'influenza della propria educazione sull'arte nazionale.

Il Prof. Bertini, che inviava il suo parere nel giugno, prima si congratulava « cogli egregi artisti e col Comitato stesso, pel felice esito di questa seconda prova ». Si era fatto « un gran passo »; peraltro, dall'esame di tutti i progetti e dalle osservazioni da lui fatte sul monumento, non poteva « che concludere all'esclusione del sistema tricuspidale, siccome in opposizione col coronamento di tutto l'edifizio, severo a modo di torre; carattere sentito in tutti i monumenti antichi di Firenze, e dal quale non si sarebbe scostato a nessun patto ». E per provare quanto fosse illusorio il sistema tricuspidale, faceva la seguente osservazione: « Le sporgenze del ballatoio che ricorrer deve sulla facciata, necessariamente nasconderebbero le piccole cuspidi; queste quindi non si vedrebbero che di prospetto, offrendo di fianco una linea disaggradevole ». Pertanto, se fosse stato presente al giudizio della Commissione, avrebbe « votato contro la maggioranza, avendo riscontrato negli altri progetti esclusi, pregi tali da meritare un giudizio più pacato e meno superficiale, come resulta dal rapporto della Commissione ». Faceva quindi voti che si rinnovasse il giudizio.

Dopo questi pareri, dei quali quello del Selvatico favorevole al coronamento tricuspidale e al disegno De Fabris; quello di Viollet-le-Duc favorevole al progetto De Fabris come opera d'arte, ma contrario alle tre cuspidi, non perchè favorisse gli altri coronamenti adottati, ma perchè a lui pareva dovesse adottarsene uno, di cui dava l'idea; e quello del Bertini contrario al coronamento tricuspidale e al disegno De Fabris; la Deputazione si trovava in maggiori difficoltà che mai. Nel nuovo procedimento, a cui si era essa appigliata, era impossibile non considerasse come equipollenti i tre voti consultivi a quelli dei sei commissari. Ma il valore di ciascun voto non era identico, sotto il duplice aspetto della questione del coronamento e della scelta del disegno. Infatti, quattro erano assolutamente favorevoli al coronamento tricuspidale e al disegno De Fabris, ritenuto meritevole di esecuzione; due erano assolutamente contrari e al coronamento e al disegno; tre invece, mentre erano contrari al coronamento, davano la preferenza al disegno come opera d'arte. Dei quali quello dell'Azeglio aveva inoltre un valore più assoluto, perchè, dato per adesione ai voti della maggioranza, includeva la condizione di essere meritevole di esecuzione: e nemmeno quello di Viollet-le-Duc n'escludeva affatto l'esecuzione, come si rileva dal suo parere.

Dei sette voti dunque favorevoli al disegno De Fabris, quello solo del Monti, mentre lo riconosceva per meriti d'arte superiore a tutti gli altri, non lo riteneva meritevole d'esecuzione.

La Deputazione, in faccia a questa duplice risoluzione del quesito, vide la gravissima responsabilità che si sarebbe assunta, se avesse sanzionato il giudizio della Commissione. In tal caso avrebbe tenuto conto della maggioranza dei voti favorevoli al disegno De Fabris, ma avrebbe trascurato la maggioranza dei voti contrari al coronamento tricuspidale, per quanto non tutti fossero questi così espliciti ed assoluti, come quelli favorevoli al disegno prescelto.

Pertanto la Deputazione nelle sue adunanze dei 25 e 27 novembre 1865, tenute sotto la presidenza di S. A. R. il Principe di Carignano, dopo maturo esame della questione sotto ogni aspetto, prendeva la seguente deliberazione:

« Visto il parere della Commissione giudicante, la quale in numero di sei con quattro voti contro due prescelse e dichiarò eseguibile il progetto dell'architetto Prof. Emilio De Fabris, suggerendo però al medesimo alcune correzioni;

« Visti gli ulteriori pareri che la Deputazione credè bene di richiedere ai Signori Prof. Bertini, Marchese Selvatico e Viollet-le-Duc;

« Considerando che il parere della maggioranza della Commissione giudicante dichiarandosi per il progetto del Sig. De Fabris, non tanto per le correzioni che suggerisce, quanto per le divergenze nei motivi, non abbia potuto pienamente tranquillizzare la Deputazione;

« Considerando che i dubbj della Deputazione si sono dovuti accrescere vista la divergenza persistente negli altri pareri, e più specialmente in quello del Signor Viollet-le-Duc;

« Considerando che la Deputazione in questo stato di fatto, malgrado la somma autorità dei membri che concessero il voto per allegato, non trovasi ancora in grado di assumere la piena responsabilità per devenire ad una decisione quanto alla scelta definitiva dei disegni da porsi in esecuzione, sulla quale intese di riservarsi la piena libertà;

« La Deputazione delibera, doversi invitare il Sig. De Fabris e gli altri nove architetti, ai quali fu data commissione, a ritirare i loro progetti, perchè, tenendo conto delle osservazioni fatte nel voto e pareri sopra allegati, ma con piena libertà di attenersi allo stile architettonico che preferiranno, abbiano facoltà di presentarli di nuovo nelle stesse proporzioni già stabilite, e senza escludere i disegni che altri artisti volessero esibire.

« Questi progetti saranno nuovamente giudicati dalla stessa Commissione giudicante accresciuta dei Signori Marchese Selvatico, Prof. Giuseppe Bertini e M.r Viollet-le-Duc, e dovranno essere presentati alla Deputazione il 1° luglio 1866 ».

Era così bandita la terza prova del concorso, la quale si apriva sotto l'influenza delle più disparate opinioni così degli artisti come del pubblico rispetto al sistema di coronamento.

Per le fortunose vicende della guerra che resero il Veneto all'Italia, il termine che era stato assegnato al 1° luglio del 1866 per la presentazione dei disegni, veniva prorogato al 31 dicembre di quell'anno. Di che la Deputazione rendeva avvisati i concorrenti con sua circolare dei 21 di giugno.

Era stata dalla Deputazione designata a giudicare la terza prova del concorso la stessa Commissione composta di tutte e nove le persone dell'arte che avevano dato il loro voto od espresso il loro parere nel 1865: ma per l'avvenuta morte del marchese D'Azeglio, e per la rinunzia dei Signori Viollet-le-Duc e Duprè, la Commissione, che ne fu effettivamente incaricata, rimase costituita dei Signori, Pietro Selvatico presidente, Giuseppe Bertini, G. Domenico Malvezzi, Coriolano Monti, Ernesto Forster, Odoardo Van-der-null, Goffredo Semper, Carlo Della Porta ed Emilio Santarelli.[1]

La Deputazione, coll'intendimento di meglio assicurare l'esito di questa terza prova del Concorso, credè bene di compilare il regolamento, alle cui norme fosse strettamente tenuta ad uniformarsi la Commissione in tutti i suoi atti. Fra le disposizioni di quel re

[1] Il Santarelli, impedito da infermità, non prese mai parte a' lavori della Commissione.

golamento riportiamo le seguenti, che hanno una stretta relazione coll'accusa di cui gli atti della Commissione furono poi fatti segno:

« Art. I - La Commissione giudicante è normalmente composta di nove membri. Essi s'impegnano di assistere a tutti i lavori della Commissione, salvo il caso di legittimo impedimento.

« Art. IV - Dopo discusse le questioni di massima e di principii generali, ognuno dei componenti la Commissione giudicatrice dovrà dare il proprio parere in scritto su ciascuno dei progetti, e firmato tale parere, consegnarlo al Segretario prima che si raccolga nuovamente in corpo la Commissione.

« Art. XIV - Si riterranno legali le sedute quando cinque dei commissari sieno riuniti, compreso il Presidente.

« Art. XV - Nelle questioni di massima e atti vitali del giudizio e nelle scelte dei disegni o del disegno definitivo, occorrerà la concorrenza di cinque voti.

« Art. XVII - Gli assenti s'intenderanno concordare le decisioni dei presenti ».

Il Regolamento fu dalla Commissione non solo accettato, ma anche lodato per la sua opportunità. Nell'adunanza del 18 marzo 1867, per stabilire il metodo col quale si sarebbe proceduto nei giudizi, il presidente Marchese Selvatico poneva subito, in conformità dell'Art. IV del regolamento, le seguenti domande:

« 1.° È necessario uno stretto legame fra i fianchi dell'edifizio e la facciata?

« 2.° Dovrà l'architetto desumere dal tempio di S. Maria del Fiore l'ordinanza delle linee, i modi delle decorazioni, o potrà giovarsi di forme da quelle diverse e distinte?

« 3.° Quale deve essere il tipo generale della futura facciata, e specialmente quello da scegliersi per il suo coronamento? »

E la Commissione dopo aver discusso intorno a queste domande e alle varie foggie di coronamento, « deliberò, con maggioranza di voti, che per ognuno dei disegni si andasse segretamente a partito, ponendo mente a questo: che la Commissione non era chiamata a premiare chi desse più evidente prova di ingegno, ma a scegliere quello fra i disegni inviati al concorso il quale nelle linee e nelle decorazioni conservasse la semplice grandiosità che, come altri disse, tutte ricerca le membra del Duomo fiorentino: quel disegno in sostanza il quale per l'armonia colle altre parti dell'edifizio fosse da reputarsi degno di dare al tempio il compimento che è da secoli lo studio indefesso degli artisti e il desiderio costante delle generazioni ».[1]

Dei quaranta disegni inviati al concorso, la Commissione « fu concorde nel dichiarare innanzi tutto esclusi da ogni esame, perchè fuori delle ragioni dell'arte », sei di essi; poi ne riteneva « non meritevoli di lunga disquisizione » altri sedici, i quali, « sebbene per qualche lato pregevoli, non avevano sufficente convenienza col Tempio »; quindi raccoglieva a scrutinio segreto i suoi voti su ciascuno dei rimanenti; e finalmente, esclusi fra questi tutti quelli che avevano ottenuto cinque voti contrari, portava il suo esame comparativo sui sei disegni De Fabris, Alvino, Cipolla, Partini, Petersen e Treves.

Sui quali la Commissione, nell'ultima sua adunanza dei 30 marzo, dopo una lunga discussione, in cui ogni commissario espose le ragioni del proprio giudizio favorevole o contrario a ciascun disegno, così repartiva i suoi voti, resi a scrutinio segreto:

De Fabris.	voti favorevoli	5,	contrari	3
Alvino.	»	4,	»	4
Partini	»	4,	»	4
Cipolla	voti favorevoli	3,	contrari	5
Petersen	»	0,	»	8
Treves.	»	0,	»	8

Compiuta la votazione, il Presidente proclamava scelto per l'esecuzione il disegno dell'architetto Emilio De Fabris,[2] che aveva ottenuta « la voluta maggioranza di suffragi ».

La terza Commissione confermava così pienamente il giudizio della seconda Commissione, cioè tanto rispetto al coronamento tricuspidale «perchè più conveniente all'indole architettonica di S. Maria del Fiore », quanto rispetto ai suoi meriti come opera d'arte; perchè, salvo alcune correzioni, che vennero indicate, ma non essenziali e perciò più desiderate che imposte, affermava essere in quel disegno « stupenda la proporzione fra le ali e la nave, felicissima la composizione delle tre porte, sapientemente sagomato lo sguancio della maggiore sopra linea molto mossa che fa bene spiccare i bastoni e i listrelli delle parti incavate; per la massima parte rispondenti coll'ampia severità dei fianchi del tempio e colla singolare eleganza del campanile ».[3] E la Deputazione nella sua adunanza del 27 giugno 1868 approvava pienamente il giudizio della Commissione. Non c'era per essa alcun dubbio sulla perfetta legalità nei procedimenti della terza Commissione, nè v'era più quell'incertezza in alcuni voti che l'avevano dissuasa dall'accettare il giudizio della seconda Commissione e consigliata allora a ritentare la prova del concorso. E colla seguente lettera dei 12 luglio 1868 dava partecipazione all'architetto De Fabris della scelta fatta del suo disegno per l'esecuzione:

« Questa Deputazione promotrice per la edificazione della facciata del Duomo di Firenze collegialmente riunitasi nel 27 giugno p. p. ha con partito di quel giorno deliberato che, in conformità del voto pronunziato già dalla Commissione Artistica giudicante i varj disegni pubblicamente esposti per la Facciata stessa, venisse definitivamente prescelto quello da Lei presentato; e che, per dare fin d'ora un principio d'esecuzione all'impresa, Le fosse pur conferito lo incarico di riprodurre il proprio progetto sopra proporzioni più larghe, per le quali si consentisse di dargli ogni maggiore sviluppo nelle parti anche secondarie ed accessorie.

« Questa decisione, che il comune suffragio del pubblico ha con tanta insistenza aspettato durante gli studi della nostra Deputazione, va finalmente a legare il suo nome alla sorte avvenire del più splendido monumento della nostra città: e di fronte a tal resultato, così lusinghiero per Lei, ogni parola di congratulazione che mi permettessi d'aggiungere sarebbe troppo inferiore all'importanza medesima dell'argomento. Come atto di giustizia resa ai meriti che distinguono il suo lavoro, troppo è naturale la deliberazione che mi onoro parteciparle, come vittoria conseguita non senza molte e gravi difficoltà. Ella sa bene che sta nel contrasto il suggello più autentico delle opere veramente grandi ».

L'Architetto De Fabris nell'accingersi a sviluppare, come la Deputazione gli dava incarico, il proprio disegno in grandi proporzioni, tracciava a sè stesso un ordine di studi che gli agevolassero la via al compimento dell'opera, di cui misurava non minori le difficoltà di quel che fosse solenne l'importanza. Nel suo animo lottavano fra loro le convinzioni dell'artista e la deferenza verso la Commissione giudicante, per le correzioni a lui suggerite e consigliate con tanta temperanza di parole. Su quegli studi coscenziosi e sui loro pratici resultati ei così concludeva nel suo rapporto dei 25 ottobre 1869, che inviava alla Deputazione: « . . . Che se non posi mano fin'ora a tradurre in più larghe proporzioni il disegno

[1] Del terzo concorso per la Facciata di S. Maria del Fiore. Rapporto fatto da Ferdinando Marum segretario della Commissione giudicante alla Deputazione promotrice. In Firenze, coi tipi di M. Cellini e C., 1867.

[2] Verbale della Commissione dei 2 aprile 1867

[3] Del terzo concorso per la Facciata di S. Maria del Fiore. (Rap. cit.).

prescelto ed a studiarne i particolari come portava la Deliberazione delle SS. LL. Ill.me, fu perchè le ragioni dell'arte e le varianti consigliate dalle Commissioni artistiche esigevano che il disegno medesimo fosse nelle linee organiche con maggiore studio corretto e perfezionato;

« Che nel portare, come feci, ad effetto gli studi predetti non venne alterato il disegno prescelto in quanto riguarda il concetto fondamentale o il carattere, che sono i due requisiti sui quali la maggioranza dei commissari rimase, così nel primo come nel secondo giudizio, di parere costantemente concorde;

« Che col disegno da me ultimamente riordinato nelle linee organiche e perfezionato nelle parti accessorie, mi sono posto in grado di dichiarare, come faccio, d'esser pronto ad ogni comando delle SS. LL. Ill.me quando pur fosse giunto il momento di dar veramente principio alla esecuzione dell'impresa.

« E finalmente faccio noto alle SS. LL. che ho posto mano a tradurre in grande il disegno ultimamente studiato ed a completarlo collo sviluppo dei particolari, sì perchè a me corre l'obbligo d'adempiere in ogni sua parte all'incarico conferitomi, sì perchè vivamente desidero che questa mia opera resti completa quando accada, ciò che pur troppo non manca ragione di presagire, che prima di vederla tradotta ed eternata nei marmi a me venga a mancare la vita ».

Il De Fabris aveva compiuto nel maggio del 1870 il terzo disegno, a cui allude il suo rapporto, e ne dava subito avviso al vice-presidente della Deputazione Ubaldino Peruzzi, affinchè volesse prenderne cognizione. Essa infatti recavasi a vedere il disegno ai 31 di quel mese; e gli effetti della sua visita non tardarono a manifestarsi. Nei tre anni di tempo, decorsi dal giudizio della terza Commissione, si era avuto dapprima una certa lentezza nel risolvere, dipoi si erano nel silenzio maturati gli studi del De Fabris; ma ora l'impresa usciva da quella calma apparente per essere ripresa con maggior vigoria di propositi, se non di effetti immediati. La Deputazione vide subito quanto il rompere ogni indugio a prendere un partito risoluto avrebbe giovato a dare un nuovo impulso a quell'opera, che affidata alle sue cure precipue era nel desiderio di tutti venisse una volta intrapresa.

Con questo intendimento la Deputazione, nella sua adunanza dei 4 luglio 1870, dopo essersi « unanimemente dichiarata sodisfatta degli studi, con i quali il De Fabris aveva dato l'ultima mano al proprio progetto, affermava di nuovo i proprii impegni ad assicurarne la esecuzione ». E perciò, come altrettanti mezzi preparatori a tradurre in atto cotesto proposito, « deliberava che il De Fabris fosse formalmente nominato architetto della facciata di S. Maria del Fiore; che non appena il segretario della Deputazione avesse raccolte alcune notizie necessarie a più utilmente riattivare la sottoscrizione pubblica, si ponesse principio ai lavori con quelle opere murarie preliminari sulle quali » il De Fabris doveva riferire alla Deputazione con particolareggiata relazione e perizia; e che al De Fabris fosse « commesso di far riprodurre il proprio disegno, per essere pubblicamente esposto, in colori e con tutti quegli accessori occorrenti ad assicurargli il favore anche dei meno intelligenti delle ragioni dell'arte ». Queste risoluzioni venivano dal vice-presidente della Deputazione Ubaldino Peruzzi notificate al De Fabris con lettera del 18 luglio 1870, nella quale erano anche svolte alcune considerazioni che le vicende posteriori hanno provato quanto fossero sagaci nelle loro previsioni: « Questi provvedimenti maturamente dalla Deputazione discussi si sono creduti nel loro insieme bastanti ad indurre nel pubblico la ferma fiducia che ormai sia chiuso quel lungo periodo di sterili ed appassionate discussioni che tanto hanno contrastato fin qui l'opera nostra. Su di che debbo anzi notarle come la Deputazione si sia in special modo preoccupata della questione se potesse farsi a meno della nuova esposizione al pubblico del disegno, nel timore appunto che codesto fatto non si togliesse a pretesto per risvegliare contrarietà che tanto interessa di mantenere sopite ».

« Ma si è considerato che mal si sarebbe potuto fare appello al pubblico per la sottoscrizione, senza che il pubblico conoscesse il progetto; che il segreto di cui si circondassero sul loro primo principio i lavori poteva forse offrire agli oppositori un'arme più terribile; che finalmente la esposizione del disegno, se si facesse, come dee farsi, contemporaneamente all'inizìamento dell'opera, questo unico significato avrebbe avuto che al pubblico non si chiedeva un giudizio già irretrattabilmente proferito, ma dalla Deputazione voleva salvarsi soltanto un giusto riguardo corrispondente alla pubblicità della sottoscrizione da riattivarsi ».

Con lieto animo accoglieva il De Fabris la risoluzione che la Deputazione aveva presa di esporre di nuovo al pubblico il disegno che ei doveva sviluppare in grandi dimensioni. Nelle sue convinzioni d'artista, ei traeva dal nuovo impegno l'eccitamento a maggiori diligenze e premure affinchè l'opera sua, più elaborata che mai nei particolari, giungesse a meglio cattivarsi il favore della pubblica opinione. Colla più grande sollecitudine s'accinse al lavoro, valendosi dell'aiuto di persone dell'arte che, sotto la sua diretta sorveglianza, si prestarono volenterose a secondarlo nell'esecuzione del dipinto.[1] Il quale, incominciato nell'agosto del 1870, era compiuto nel Maggio del 1871. La Deputazione non appena fu di ciò avvisata dal De Fabris, con più fermi propositi e con maggiore vigoria, rivolgeva tutte le sue cure al cominciamento dell'impresa. E a lei parve propizia occasione l'imminente trasferimento della Capitale del Regno da Firenze a Roma. Il por mano ai lavori di un'opera così grandiosa, offrendo un mezzo di gloria agli artisti e di guadagno a un numero non indifferente di operai, doveva infondere come una nuova vita nella città, che nell'entusiasmo del suo amor patrio aveva fatto plauso ai suoi nuovi destini, anteponendo ai propri i supremi interessi nazionali. In tale condizione di cose, la Deputazione, sperando di essere secondata nei suoi nobili intendimenti, « faceva nuovo appello ai Fiorentini, non che agli Italiani tutti, onde raccogliere i mezzi necessari a tanta impresa ». E intanto, per dare coll'evidenza del fatto la prova di essere risoluta all'opera, nella sua adunanza dei 17 giugno deliberava che, nel tempo stesso in cui verrebbe esposto al pubblico il disegno colorito a tempera della facciata, si desse immediatamente principio all'esecuzione delle opere murarie preliminari.

Il disegno veniva esposto ai 24 di giugno, e in quel giorno si poneva subito mano, come era stato deliberato, ai lavori.

Questi due fatti non solo ravvivarono le contrarietà al disegno De Fabris, e massime al suo coronamento tricuspidale, ma inasprirono gli animi degli avversari a tal segno, che andavasi dicendo sarebbesi coll'esecuzione di quel disegno deturpato il monumento.

[1] Questo dipinto, nella grandezza di un decimo del vero, veniva eseguito in una sala, già Biblioteca, del soppresso convento dei Padri Serviti della SS. Annunziata. Da una nota di spese del 31 Giugno 1871 si rileva, che la somma totale erogata per l'esecuzione di quel dipinto fu di L. 6797, così repartita:

« Al pittore Gaetano Ronchi di Bologna per aver riprodotto in pittura a tempera il disegno della facciata	L. 3300
« Al pittore prof. Annibale Gatti per avere eseguito in pittura le statue, i mosaici, i bassorilievi ed ogni altro accessorio figurativo . .	» 1300
« All'aiuto Architetto Luigi del Moro per lo studio e sviluppo del disegno, dei suoi particolari che furono di mano in mano passati al Ronchi.	» 400
« Per spese diverse, cioè tele, telai, ponti, armature ecc.	» 1797
Totale . . .	L. 6797 »

Il dipinto trovasi ora esposto in un locale annesso all'ufizio della Deputazione dell'Opera di S. Croce.

Pari a questo inasprimento dell'opinione pubblica fu allora, più che non fosse per il passato, la sollecitudine del Ministero. Aveva questi infatti fin dal luglio 1868 resa consapevole la Deputazione che, « essendo quell'Edifizio de' più ragguardevoli d' Italia, ed oltrecciò essendo sussidiato dallo Stato, non poteva prendersi alcuna determinazione definitiva, senza la parola del Ministero a cui la conservazione dei monumenti è commessa.[1]

Era già da questa prima intromissione del Ministero fatto presentire quel conflitto che ora vedremo insorgere fra esso e la Deputazione. La quale, forte della propria autonomia e sicura di non aver mai ecceduto nei limiti della propria attribuzione, nè varcati i termini della più stretta equità coll'avere approvata la scelta fatta dalle commissioni giudicanti, nulla rispose allora al Ministero. Non già perchè revocasse in dubbio il diritto di tutela che il Ministero diceva spettargli sui monumenti nazionali, o volesse sottrarre all'autorità di esso i propri atti, ma perchè ben sapeva quanto, più che consigliata dalle ragioni dell'arte o ispirata dall'amore della giustizia, fosse quella intromissione suggerita da un esagerato timore, se non pure da un' irragionevole opposizione. Meglio era dunque non dar seguito alla pratica del Ministero, evitando così qualunque atto che potesse sollevare un conflitto e riuscire pregiudicevole all'impresa; tanto più che il De Fabris aveva avuto allora l'incarico di sviluppare in grandi dimensioni il proprio disegno; e da questa prova molto si riprometteva la Deputazione. La quale valendosi di quella autorità che era stata a lei conferita dai sovrani poteri dello Stato, e della quale non credeva di essere per nulla decaduta, non senza matura riflessione, si risolvè ad esporre il nuovo disegno, a cominciare i lavori preliminari e a preparare i mezzi più acconci per riattivare le pubbliche sottoscrizioni. Questi tre fatti, dall'accoglienza che avrebbero avuto e dall'esito che avrebbero sortito, gli uni nell'approvazione, e l'altro nel favore dei cittadini imparziali e illuminati, sarebbero stati per lei la sanzione migliore del proprio operato. Ma in pari tempo volendo mostrare la propria deferenza alla suprema autorità del Governo, la Deputazione, per quanto ferma sempre di nulla menomare i diritti della propria istituzione, nè mancare ai doveri del proprio ufficio, dava di quei tre atti la notizia al Ministero. Ed esprimeva, « meglio che la speranza, . . . la certezza del gradimento col quale il Ministero avrebbe accolto la notizia, non più degl' intendimenti soltanto, ma delle opere della Deputazione ».[2]

Il Ministero, non appena ebbe quella notizia, ricordava innanzi tutto alla Deputazione come esso fino dal 1868 avesse rivendicato a sè il diritto di dir l'ultima parola: e la pregava quindi a « provvedere sollecitamente al Ministero i documenti necessari da potersi formare nell'esecuzione delle sue attribuzioni un sicuro concetto dei lavori che si proponevano ad un monumento di tanta importanza ».[3]

La Deputazione, che aveva oramai posto mano ai lavori preliminari, credè bene continuarli anche dopo questa nuova ingiunzione del Ministero, perchè quei lavori non erano di verun pregiudizio in quanto non includessero per nulla l'esecuzione del disegno. Ma ora l'impresa, affidata alle cure vigili ed assidue della sua operosità, esigeva tutta la energia della sua sapiente ed efficace difesa; e a ciò provvedeva subito, risoluta non meno alla tutela de' suoi diritti di quel che non fosse stata zelante nel disimpegno dei suoi doveri. La richiesta dei documenti era cosa infatti gravissima, perchè il Ministero, col voler prendere cognizione di quanto erasi fatto, dava segno di avere accolto un dubbio sull'operato della Deputazione.

Lo schiamazzo degli avversari contro il disegno De Fabris, e massime contro il suo coronamento tricuspidale, avevano su qualunque altra riflessione prevalso nel far risolvere a quest'atto il Ministero della pubblica istruzione. Il quale, non vedendosi data subito risposta dalla Deputazione, con altra sua lettera dei 7 luglio insisteva, non senza un certo calore di risentimento, perchè fossero dalla Deputazione « trasmessi al *suo* ministero i documenti affinchè *potesse* in opera di tanta importanza ed a monumento sì ragguardevole e sussidiato dallo Stato, intervenire come si richiede all'ufficio suo di conservatore supremo dei monumenti nazionali. Le quali istanze, per ver dire, non *avrebbe* creduto di dover fare, sì perchè siffatte attribuzioni del *suo* ministero non erano ignote, e sì perchè fino dal 1868 il Sindaco di Firenze (nella sua qualità di vicepresidente della Deputazione) ne fu ragguagliato dal R. Prefetto ».

Dopo questa reiterata richiesta, avendo la Deputazione inviato sollecitamente « le deliberazioni e i rapporti intorno all'importantissimo argomento », il Ministero « nell'interesse delle *sue* attribuzioni la *pregava* a voler render compiuto l'invio del documento più importante, *cioè* del disegno della Facciata che si desidera eseguire,[4] senza del quale si renderebbe impossibile ogni studio e ogni giudizio ».

Alla nuova richiesta la Deputazione corrispondeva coll'inviare invece una fotografia del disegno, la quale insieme coi documenti furono dal Ministero passati alla Giunta di Belle Arti del consiglio superiore, incaricata di farne l'esame e di darne il proprio avviso. La Giunta ai 6 del settembre 1871 non aveva « dato ancora il suo giudizio su cosa di tanto momento che *voleva* esser discussa con maturo studio ». Intanto « perchè ciascuno de' suoi membri *potesse* con più agio studiar la cosa, le *occorreva* di avere e *chiedeva* altri dieci esemplari delle memorie sui concorsi. Chiedeva poi che si *sospendesse* ogni lavoro, se mai ne fossero incominciati, per la esecuzione del disegno del Prof. De Fabris ». La Deputazione (così ragionava il Ministero) « non poteva non aver caro che prima di por mano a tanta opera *fosse* sentito anche il giudizio di persone autorevolissime in questa materia, quali erano i componenti la Giunta di Belle Arti; ed era certo che a quel giudizio, qualunque fosse, la Deputazione sarebbesi conformata ». Concludeva pertanto « esser sicuro che la Deputazione, ora tanto più che la Giunta gliene rinnuovava l'invito già da lui fattole, terrà sospeso, finchè essa non abbia dato il suo parere, ogni lavoro per l'edificazione della Facciata ».[5]

Il veto posto dal Ministero era un atto gravissimo; e la Giunta superiore era stata male ispirata nel consigliarlo. Il Ministero della Pubblica Istruzione, ignorando l'origine dell'impresa per la Facciata, nè riflettendo alla qualità delle persone che facevano parte della Deputazione, era caduto in un equivoco « qualificandola per un'associazione privata costituitasi all'infuori d'ogni intervento della pubblica autorità ».[6]

Erano fino dai 4 settembre 1871 compiuti i lavori preliminari; dopo i quali, volendo la Deputazione « astenersi da qualunque atto che potesse sembrare meno reverente verso la pubblica autorità », sospendeva ogni altro lavoro. Ma sempre ferma ne' suoi propositi, protestava contro la ricevuta intimazione inviando al sig. Ministro una sua memoria.[7] Dal campo dell'arte portata la questione nel campo del diritto, alla Deputazione spettava ora il compito di provare la legittimità dei suoi poteri e la legalità de' suoi atti, le quali provate che fossero, come essa luminosamente le provò in quella sua prima memoria, avrebbero dovuto sottrarre ad ogni ulteriore sindacato la scelta fatta dalla Commissione giudicante.

Ma le ragioni che la Deputazione adduceva in quella sua memoria, furono ben lungi dal persuadere il Ministero. Il quale anzi

[1] Ministeriale dei 13 luglio 1868, ricordata nell'officiale dei 28 giugno 1871
[2] Atti della Deputazione 20 giugno 1871.
[3] Ministeriale dei 28 giugno 1871.
[4] Ministeriale dei 14 luglio 1871.
[5] Ministeriale dei 6 settembre 1871.
[6] Atti della Deputazione 26 novembre 1874.
[7] Atti della Deputazione 20 ottobre 1871.

con lettera del 15 marzo 1872 « allargava il campo del disputabile » ponendo in dubbio la validità e la regolarità dei concorsi. In quella lettera faceva sapere alla Deputazione che « sottoposto alla Giunta superiore di Belle Arti il progetto ideato dal Prof. De Fabris...., la Giunta, reputando inutile ed inopportuno di occuparsi della questione artistica se prima non si risolve la legale, la quale insorge dal modo con che furono regolati i concorsi, conchiuse alla unanimità di far risolvere ad un corpo competente la stessa questione legale, o se al Ministero importa aver tal giudizio dalla Giunta, di annullare i concorsi, avendo essa per l'esame dei documenti e per le altre informazioni, acquistata la convinzione che detti concorsi furono condotti con gravi illegalità ».[1]

La questione della Facciata si presentava ora sotto un nuovo aspetto. Il Ministero aveva revocato in dubbio la legittimità dei poteri della Deputazione; la Giunta poneva ora in campo l'illegalità dei concorsi. L'una e l'altra questione scaturivano dalla stessa fonte, dall'avversione al disegno prescelto e al suo coronamento.

Il Ministero peraltro si era tenuto entro i limiti della sua autorità. Dubitando che il disegno prescelto, come alto gridava la voce pubblica, non fosse degno del monumento e perciò non meritevole di essere eseguito, s'era creduto lecito valersi di un suo diritto, quando avocava a sè il giudizio supremo di quel disegno e l'ordine per la sua esecuzione; e la sua condotta poteva essere giustificata dall'importanza della cosa, ond'era tanto allora agitata la pubblica opinione. La Giunta invece, revocando in dubbio la legalità dei concorsi, aveva resa più grave la questione, poichè essendo stato il procedimento loro sanzionato dalla Deputazione, metteva in giuoco anche la moralità della Deputazione medesima. Ma questa, come nel suo primo rapporto, a tutela della propria autorità, aveva luminosamente provato la legittimità dei suoi poteri; così ora, a tutela del proprio decoro, provava non meno luminosamente la legalità dei concorsi col suo rapporto del 12 ottobre 1872. Nel quale rapporto, la verità dei fatti, ch'erano stati travisati o malintesi, venne colla semplice narrazione loro ristabilita dalla Deputazione. La quale alla interpretazione gratuita de' suoi intendimenti, alla censura e alla disapprovazione dei criterii e dei giudizi artistici delle ultime due Commissioni, non altro oppose che la serena e schietta esposizione delle cause vere e delle forti ragioni così de' suoi retti intendimenti, come della imparzialità e severità dei criterii e dei giudizii delle Commissioni.

Mentre, dopo la sospensione dei lavori, avevano luogo queste pratiche fra il Ministero e la Deputazione, continuava più esigente, perchè fatta più ardimentosa dal contegno del Governo, l'agitazione di coloro che erano contrari alla continuazione dell'opera iniziata. Era uno sconforto vedere da parte degli oppositori un tanto indracarsi contro questo disegno; e da parte de' suoi fautori un silenzio quasi assoluto. In tale stato di cose il Ministero male avrebbe potuto immediatamente risolversi a un partito. Annullare i concorsi, e sottoporre a un nuovo giudizio il disegno De Fabris, a lui non permetteva la piena cognizione, avuta dai documenti, così della legittimità dei poteri della Deputazione, come della legalità e regolarità dei concorsi: concedere che i lavori venissero ripresi per dar mano all'esecuzione del disegno prescelto, non consentivano i clamori della pubblica stampa. Le più strane ed assurde opinioni si erano propalate e avevano saputo anche insinuarsi nell'animo di coloro che le ragioni dell'arte non intendevano o non curavano, e che lo svolgimento dei fatti non conoscevano o non rammentavano.

In mezzo a tanto affaccendarsi di tutti quelli che per una od un'altra ragione contrariavano l'impresa, solo il De Fabris non aveva dato mai verun indizio di risentimento. Quanto più interessato nella cosa e per ogni verso fatto segno alle più virulenti critiche, tanto più si era fatto un dovere di tenersi sempre nel più modesto riserbo. Dall'anno 1867, in cui era stato prescelto per la seconda volta il suo disegno, al 1871, in cui si era posto mano ai lavori preliminari per eseguirlo, egli aveva serbato il più assoluto silenzio. Quando, non appena iniziati quei lavori, venne a un tratto l'inibizione loro da parte del Governo, nonostante si vedesse la seconda volta deluso nelle sue speranze, nemmeno allora ruppe quel silenzio che si era imposto. Singolare tempra d'uomo, non meno dignitoso nel contegno che fermo nelle sue convinzioni! Più volte era stato da consigli amichevoli esortato a difendere l'opera propria col rispondere pubblicamente alle censure che di continuo studiavano a screditarla. Il che troppo repugnava al suo animo, alieno dalle dispute, non uso alle polemiche, nè fiducioso nella virtù incerta delle parole, là dove non fosse la prova evidente dei fatti. E questi per lui erano riposti nelle ragioni dell'arte, colle quali sole ei pensava che avrebbe potuto, esponendole al giudizio degli imparziali o non mal prevenuti, dare la più conveniente e più adeguata risposta ai suoi avversari. Peraltro non volendo in faccia alla Deputazione rimanere inoperoso al segno da parere o non forte nelle ragioni dell'arte, o non curante dell'opera propria, ebbe il pensiero di fare per essa Deputazione quel che non mai volle fare per il pubblico. In questo concetto e con tale intendimento, circa due anni dopo il veto posto dal Governo all'esecuzione del suo disegno, ei si risolvè a tentare una prova tutta fondata appunto sulle ragioni dell'arte. Alla quale sua risoluzione conferì certo anche il risentimento dell'animo come autore del disegno prescelto, ma più lo eccitò il nobile fine della causa dell'arte per sè stessa. Due erano le critiche principali che gli oppositori facevano al suo disegno; gli uni ne biasimavano il coronamento tricuspidale, credendolo non adatto al monumento; gli altri ne negavano ogni merito artistico, attribuendone la scelta ad una predilezione delle Commissioni per il coronamento tricuspidale. Ei si propose dunque di dimostrare con una prova comparativa, che l'una e l'altra critica non erano nè ragionevoli nè sincere. Fece dunque due disegni, identici in tutto, fuorchè nel coronamento loro: nell'uno conservava le tre cuspidi, nell'altro le sopprimeva, continuando invece sulle fronti delle navi minori il ballatoio orrizzontalmente fino ai piloni della nave centrale, sulla cui fronte ripeteva lo stesso ballatoio con lieve inclinazione ad angolo ottuso, seguendo la pendenza dei tetti. E questi due disegni presentava alla Deputazione promotrice con suo rapporto del 14 luglio 1873.

Duplice era lo scopo che il De Fabris si proponeva di ottenere col parallelo dei due disegni. Voleva mostrare che il merito intrinseco della sua composizione era indipendente dal sistema di coronamento da lui preferito, e che il disegno col coronamento mistilineo mal reggeva al confronto dell'altro disegno col coronamento tricuspidale, perchè questo era più completo come opera d'arte, e voluto dal carattere del monumento. Ma di quel parallelo furono poi dai più benevoli non apprezzate debitamente, e dai meno benevoli travisate affatto le intenzioni ed i fini. Infatti (così egli scriveva nel detto suo rapporto) « due cose sono poste in chiaro dal parallelo; la prima, che il disegno prescelto dalla Commissione giudicante resta fermo per i due terzi della sua composizione organica, sia che si voglia coronato con sistema tricuspidale, sia con quello basilicale; l'altra che, quando il secondo sistema dovesse essere accolto, la composizione organica così ridotta, non perde, nel significato dell'arte, se si ponga a confronto con altre composizioni congeneri presentate a concorso, alle quali, nel concetto d'insieme, evidentemente si assimila.... Io punto non dubito che ove queste mie parole fossero note ai campioni dell'opposizione, saprebbero ben essi come convertirle in mio danno e come impugnare la evi-

[1] Ministeriale 15 marzo 1872.

denza stessa del fatto: ed è perciò che mi astenni e mi astengo dal pubblicarle, riconoscendo esser vero

« Che dove l'argomento della mente
« S'aggiunge al malvolere ed alla possa,
« Nessun riparo vi può far la gente.

« .... Io stimerei d'aver adempiuto allo scopo da cui mossero le presenti considerazioni se non temessi che queste potessero dar luogo a supporre che sia in me insorta una qualche incertezza circa il modo di dare coronamento al mio progetto di facciata, o ch'io mi trovi disposto ad accomodarmi egualmente nell'adozione di uno più che di un altro sistema. Mi permetto dunque manifestare nettamente la mia opinione in proposito.

« Fino da quando m'accinsi allo studio del difficile soggetto, nulla fu da me trascurato di ricerche, di meditazioni, di esami, perchè mi portassero ad acquistare un convincimento ben fermo circa il sistema organico che meglio convenisse a dar compimento con una facciata alla cattedrale di S. Maria del Fiore; e quel sistema a me parve trovarsi completo e perfetto nel coronamento tricuspidale. Di quel convincimento io feci a me una coscienza, una legge; e feci proposito che da quello non avrei declinato nè per articoli di giornali, nè per declamazioni d'interessati, nè per opinioni individuali ancorachè dotte ed argute, ma solamente quando un collegio di uomini eminentemente competenti, disinteressati per ogni rispetto e coscienziosamente studiosi delle qualità distintive e delle peculiari difficoltà del soggetto, m'avessero chiarito dell'errore ».

La Deputazione, a cui giunse affatto nuova, perchè inattesa, la dimostrazione che il De Fabris aveva voluto farle colla presentazione dei due disegni, non credè opportuno nè proficuo darne al pubblico la notizia, che l'avrebbe posta nella necessità di esporre i due disegni. Lo che non era stato nelle intenzioni del De Fabris; e mentre pendeva tuttora la risoluzione dell'insorto conflitto fra essa e il Ministero, avrebbe potuto conseguire un effetto contrario a quello che era stato nell'animo dello stesso De Fabris. Lungi dal convincersi della razionalità del coronamento tricuspidale, avrebbero potuto i suoi oppositori trar partito da quel parallelo dei due disegni, interpretandolo come l'indizio di un cambiamento avvenuto nell'animo del De Fabris rispetto al sistema di coronamento. Avrebbero quindi potuto scemare di tanto le contrarietà verso il disegno di lui, di quanto si sarebbero cresciute le speranze di veder soppresse, nel dargli esecuzione, le odiate tre cuspidi. Secondo gl'intendimenti e i desiderii che si avevano allora, al benefizio che pur se ne ottenesse, non sarebbe stato minore il danno che era da temersi.

Dal luglio del 1873, in cui il De Fabris presentava i due disegni alla Deputazione, fino al dicembre dell'anno seguente la questione della facciata non dette segno apparente di vita. Ma in realtà non erano ancora trascorsi tre mesi da quella presentazione dei disegni che il Ministero inviava alla Deputazione una lettera, colla quale le chiedeva « se non credesse che, dopo le dubbiezze sollevate sulla regolarità dei concorsi e la eccellenza del disegno prescelto, dopo che l'opinione pubblica vi aveva preso tanta parte, non restasse veramente altro da fare all'Associazione, se non di porre mano ai lavori, e al Governo di approvarli, o di esserne semplice spettatore »; oppure « nell'interesse comune », per risolvere le questioni e i dubbi, di procedere ad « un riesame qualunque sia ».[1]

L'esame proposto era un partito, a cui la Deputazione non poteva condiscendere senza spogliarsi della propria autorità o venir meno al proprio decoro, poichè ritenesse indiscutibile quella, e questo volesse inviolato. Non era quella la risoluzione che essa desiderava nell'interesse dell'impresa, nè la giustificazione che esigeva dal Ministero. La Deputazione aveva pienamente dimostrato col primo rapporto la legittimità dei suoi poteri, col secondo la legalità dei concorsi. Dalla prima questione, dovuta a un mero equivoco, aveva bensì desistito subito il Ministero; ma lasciava irresoluta la seconda, non osando nè disapprovare e distruggere, nè approvare e incoraggiare l'operato della Deputazione. A questa irresolutezza del Governo non poteva essa acquetarsi. E perciò, dopo avere aspettato più di un anno un'equa risoluzione della questione sollevata dal Ministero, così gli scriveva ai 31 ottobre 1874: « Il Veto ministeriale alla esecuzione per la nostra Santa Maria del Fiore del progetto di facciata ideato dal prof. Emilio De Fabris, è tal questione, che tocca in sommo grado l'amor proprio della nostra città. Due predecessori dell'E. V. (era allora ministro l'on. Bonghi) in cotesto ministero disgraziatamente riuscirono a porre quella questione, ma non riuscirono affatto a risolverla, intantochè le passioni traggono alimento dall'indugio a demolire ogni resto di quella pubblica fiducia sulla quale questa Deputazione promotrice faceva assegnamento per raggiungere il nobilissimo intento che da quindici anni prosegue. Pose tale questione il sig. ministro Correnti colla sua nota dei 15 marzo 1872, la continuò il sig. ministro Scialoia coll'altra nota dei 30 settembre 1873; ma quanto a definirla, nè l'uno nè l'altro vi si accinsero; che definita non può esser certo una questione, intorno alla quale l'E. V. troverà negli atti di cotesto ministero due elaboratissime memorie del nostro consultore comm. Galeotti, l'una meglio dell'altra concludente per una completa rivendicazione della giustizia e della legalità del nostro operato ».

A questa lettera della Deputazione rispondeva subito il Ministero, assicurandola che a nessuno importava più che a lui di veder definita la controversia, che anzi « egli sarebbe stato molto lieto di quei temperamenti conciliativi che ne risultassero per salvare la dignità o la responsabilità di ambedue le parti e terminare una controversia già troppo prolungata e disgustosa ».[1]

Da principio era parso al Ministero di dover rivendicare a sè le supreme ragioni della tutela governativa sopra uno dei principali monumenti nazionali, e verso un'opera destinata a completarlo in una parte così interessante, qual'è la sua fronte. E la Deputazione aveva assistito tranquilla a cotesta rivendicazione, pur dubitando se il Ministero avesse veramente la necessità di tentarla, comecchè essa in verun de'suoi atti si fosse mai appresa ad impugnare o manomettere quelle ragioni; mentre anzi, più che il diritto, aveva in più incontri riconosciuto nel Governo il dovere di esercitare quella tutela; e solamente s'era applicata a dimostrare che non rimaneva al Governo ad esercitarla oggi, in quanto ne aveva delegate fino da principio le funzioni alla Deputazione promotrice costituita con sovrano rescritto, anteriormente al movimento nazionale del 1859, e dopo con decreto reale ricostituita, sotto la presidenza di S. A. il principe Eugenio di Savoia-Carignano, e in mille diverse forme successivamente riconosciuta dal Governo italiano. Questo era il punto culminante trattato nella sua prima memoria del 1871, la quale non aveva fallito all'effetto cui era preordinata, di dissipare cioè l'equivoco in cui era caduto l'on. Correnti, coll'aver qualificato l'associazione fiorentina per un'associazione privata costituitasi fuori d'ogni intervento della pubblica autorità.

Posta da banda questa prima forma dell'opposizione ministeriale n'era stata tratta in campo un'altra, la quale, a bene analizzarla, si suddivideva in due diversi aspetti di un medesimo veto. S'era voluto dimostrare alla Deputazione la nullità che viziava i verdetti della Commissione giudicante da cui era uscito vittorioso il progetto del prof. De Fabris; s'era voluto atterrirla poi con una serie di dubbi contro il merito artistico del disegno. Queste due questioni avevano fornito argomento alla seconda memoria del 1873.

[1] Ministeriale dei 30 settembre 1874.

[1] Ministeriale dei 5 novembre 1874.

La questione della nullità de' verdetti, che veramente non era stata promossa dal Ministero, ma dalla Giunta consultiva di Belle Arti, la Deputazione era lieta di vederla ora del tutto abbandonata. Rimaneva adunque la questione del merito intrinseco del progetto De Fabris, e della convenienza che fosse eseguito a complemento di S. Maria del Fiore.

La Deputazione, per quel duplice rispetto, ricordava e il voto delle due Commissioni giudicanti, composte delle maggiori individualità italiane e straniere competenti in arte, e i contrassegni di distinzione dati, posteriormente a quel voto, all'autore « da valere per altrettanti nuovi e splendidi suffragi, non di approvazione soltanto, ma di plauso all'opera sua ». Pertanto, al quesito riprodotto dal Ministero, se la Deputazione credeva che nulla più allora le rimanesse a fare se non cominciare i lavori; essa rispondeva, che « sul merito intrinseco del disegno... nulla, affatto nulla, credeva restasse da fare nè al Governo nè a Lei, ... per quel lato la responsabilità di ambedue le parti essendo coperta, oltre che dai verdetti delle commissioni giudicanti e dai suffragi extraufficiali dell'accademie, anche dal silenzio e dall'acquiescenza degli avversari ».

Il merito relativo del disegno, il giudizio sulla sua eseguibilità; ecco finalmente l'ultima parte e quella veramente vitale della discussione. « Su questo punto vi era un dissidio fra una parte della cittadinanza e le Commissioni giudicanti, dalle quali la Deputazione aveva avuto per eseguibile il progetto De Fabris. Sulla quale questione, ed anche più sull'altra della maniera di determinare la facciata (la chiamavano questione del suo coronamento), gli oppositori di quel disegno ardentemente contendevano alla Deputazione lo impreso cammino. Il campo della discussione era qui profondamente diviso in due parti, la parte dei fautori del sistema tricuspidale, e la parte dei fautori di quello basilicale ». Or bene (così concludeva la Deputazione) il Ministero crede che una simile questione possa essere solubile mai per autorità di sentenza? crede che possano trovarsi giudici, i quali imprendano a deciderla in un modo oggi, senza che immediatamente dopo un contrario giudizio, quanto il primo solenne ed autorevole, riaccenda la scissura dei pareri? crede che una lotta la quale è nella coscienza pubblica, si possa pacificare con l'intervento del Governo in favore d'una delle parti? Questi quesiti corrispondono ad altrettanti ordini di considerazioni, le quali spiegano la cura che la Deputazione ha sempre avuta di deliberato proposito a tenersi fuori di cotesta questione. Certo la Deputazione non si dissimula la gravità d'uno solo dei tanti elementi che disturbano in questa parte la sua azione; e segnatamente si preoccupa di quel dissidio dal punto di vista dei mezzi pecuniari, che non può attendere d'altronde che dal pubblico per eseguire il progetto. Ma appunto da ciò pensa la Deputazione che emerga l'unico modo a consultare la pubblica opinione perchè faccia una volta giudizio, inappellabile veramente, di tutte insieme le opposizioni incontrate sul nostro cammino. Onde quando l'E. V. ci ripropone il quesito, se non ci resti a fare altro che a por mano ai lavori, la Deputazione si replica, che ha pur troppo di dover fare, o piuttosto di dover molto attendere ancora; sa di dover riaprire la pubblica sottoscrizione, sa di dover raccogliere i mezzi per eseguire il controverso progetto, e sa che dal resultato di questo appello alla coscienza, al patrio amore ed al giudizio estetico del pubblico, potrà unicamente desumere gli elementi di quella pacificazione che in altro modo è assolutamente vano il tentare ».[1]

Riportando così dal campo della legalità nel campo dell'arte la controversia, la Deputazione non lasciava colle più stringenti ragioni verun adito al Ministero a perseverare nella sua opposizione, che aveva sino allora impedito la continuazione dell'opera grandiosa.

[1] Atti della Deputazione (26 novembre 1874).
[2] Ministeriale 8 dicembre 1874 (firmato Bonghi).

Il Ministero, il quale ben sapeva che l'opposizione più vasta e più profonda all'impresa non tanto era stata suscitata dal disegno del De Fabris per se stesso, quanto dal suo coronamento; e che la questione sulla legittimità dei poteri della Deputazione non reggeva dinanzi all'evidenza dei fatti e all'esame dei documenti, così rispondeva al vice-presidente della Deputazione: « Sono gratissimo alla S. V. della sua ultima lettera, nella quale la controversia intorno alla facciata di Santa Maria del Fiore è presentata esattamente nel suo vero aspetto. Se è bisogno di dichiararlo, io pongo da parte qualunque osservazione contro la legittimità dei verdetti. Mi fermo solo sulle opposizioni artistiche ed archeologiche che si fanno al Progetto, e precisamente su quelle che riguardano il coronamento dell'edifizio; e mi compiaccio assai che Ella pure riconosca l'esistenza e la importanza di quei dispareri.

« Siamo, la Dio mercè, in un paese, in cui tutti prendono parte al decoro delle loro città, ed hanno ben ragione di farlo.

« Però il Ministero richiamò cotesta associazione a voler considerare, se non le paresse di dover far qualche cosa dinanzi a quelle vive opposizioni. E ciò non solo per formare una pubblica opinione trionfante, ma ancora perchè l'associazione non potendo avere i mezzi pecuniarii senza chiederli al pubblico, non gli pareva opportuna quella richiesta prima che si fosse data una qualche ragionevole soddisfazione alle parti contendenti.

« Ora la S. V. propone di appellarsi allo stesso pubblico, mettendogli innanzi la sottoscrizione, col quale atto Ella stima si potrà fare un giudizio veramente inappellabile di tutte insieme le opposizioni che incontrò il Progetto.

« Ed il Ministero che ricordò a cotesta associazione la necessità di definire, comunque sia, la controversia sempre esistente, non è punto alieno, conoscendo il senso squisito di coteste popolazioni, dall'accettare il partito che Ella gli propone; molto più che trattasi di lavoro al tutto nuovo, e non di restauro all'antico. Per questa guisa, sospendendosi qualunque altro ragionamento, si attenderà che il pubblico dando i fondi necessari al lavoro, o negandoli, risolva la questione ».[2]

La Deputazione misurò subito l'entità di tale risoluzione che poneva termine ad ogni conflitto tra essa e il Ministero, e volle « profittare senza indugio della restituitale libertà di azione con diverse deliberazioni proprie a riassumere quindi innanzi serenamente ed energicamente la propria impresa ». Fra le quali deliberazioni era quella di riprendere i lavori nel settembre, quando la città avrebbe solennizzato il IV centenario di Michelangiolo. Risoluta a una maggiore operosità, volle peraltro prima di accingersi all'esecuzione dell'impresa, aver l'agio di ben maturarne e disporne tutti i mezzi più acconci a cattivarsi l'opinione pubblica e averne l'efficace concorso nel compimento dell'opera. A tal fine deliberava innanzi tutto di dar contezza dei proprii atti, esponendoli ampiamente in una relazione, affinchè e le cause del suo conflitto col Ministero fossero pienamente conosciute, e le ragioni che avevano portato alla favorevole risoluzione di quel conflitto debitamente apprezzate. Incaricava della Relazione[3] l'avv. Galeotti, del cui patrocinio si era pur valsa nella sua controversia col Ministero. E intanto che si andava preparando la Relazione, teneva essa parecchie adunanze, in una delle quali chiedeva al De Fabris il parere intorno alla qualità dei lavori e al modo d'iniziarli, erogandovi la somma, di cui allora disponeva, di sole lire settantaduemila. Prima di por mano ai quali lavori sarebbesi pubblicata la Relazione Galeotti, affinchè l'opinione pubblica fosse a cognizione dello stato delle cose; ma dovevasi anche far sì che l'importanza dei lavori, che si sarebbero intrapresi nel settembre, rivelasse il fermo proposito che aveva la Deputazione di

[3] La facciata di S. M. del Fiore. Relazione della Deputazione promotrice a' suoi concittadini. In Firenze, coi tipi di M. Cellini e C., 1875.

eseguire l'impresa, e perciò ispirando subito la fiducia negli animi, li eccitasse a generose oblazioni.

Il De Fabris che aveva, come sappiamo, già presentato alla Deputazione il parallelo dei due disegni, sentì quanto alla sua coscienza d'uomo s'imponesse il nuovo indirizzo dato alla questione della facciata da quest'ultima fase delle sue fortunose vicende. Ond'è che l'idea, già fissa nella sua mente sino dal 1873, assumeva ora un'applicazione pratica. Prima di dare uno svolgimento serio ai lavori, ei credè necessario far noto non doversi pregiudicare la questione del coronamento, finchè l'esecuzione del suo disegno non fosse pervenuta a quel punto che era stato la causa precipua della lunga e animosa controversia. E questo faceva, risolvendosi finalmente a rompere quel silenzio, che si era imposto, col pubblicare un'appendice artistica,[1] nella quale esponeva le ragioni dell'arte che gli avevano suggerito per il suo disegno il sistema di coronamento da lui preferito; e riproduceva i due disegni della facciata, fatti già per la Deputazione fino dal 1873, con coronamento diverso, l'uno tricuspidale, l'altro basilicale. Mentre « dichiarava di morire impenitente, mantenendo fermo nel suo disegno lo stigmatizzato concetto delle tre cuspidi », intendeva peraltro dimostrare, a modo di concessione ipotetica, « non esservi impedimento nelle ragioni dell'arte di adottare per il medesimo disegno un sistema di coronamento a foggia basilicale ». Con questa appendice provava egli la razionalità del coronamento tricuspidale: l'evidenza del fatto ne proverebbe un giorno la sua convenienza al monumento. Non cadde mai un dubbio nel suo animo che quel coronamento non ottenesse il suffragio universale. Ei ne vedeva il trionfo sicuro nell'organica struttura e nelle singole parti della sua composizione, in cui le forme erano tutte coordinate a un solo concetto, la cui integrità avrebbe imposto l'adozione del coronamento suo naturale.

Ma quell'appendice, per quanto evidente nelle ragioni dell'arte, non solo fu inefficace al fine cui mirava, ma fu anzi un nuovo e più valido fomite a dubbi e dispareri che, nati non appena ebbero principio i lavori, andarono di poi crescendo ogni dì più, fino al segno che fecero crollare anche nell'animo dei benevoli la fede, da loro avuta per lo innanzi, sugli intimi e profondi convincimenti del De Fabris. Il quale, a noi è dato asserirlo, potè bensì essersi illuso nelle sue speranze, ma non venne mai meno ne' suoi fermi propositi, poichè morisse, come egli aveva affermato nei suoi scritti, impenitente per le tre cuspidi!

Pubblicata la Relazione Galeotti ai 15 Agosto, il giorno dopo s'iniziavano i lavori colla costruzione del *Cantiere* per la lavorazione dei marmi lungo il fianco meridionale della Chiesa. E di seguito, non appena fu costruita la paracinta davanti alla facciata, si pose mano alle opere preliminari incominciando dal fondare i quattro piloni di rinforzo. Iniziate queste opere, la Deputazione con suo manifesto del 14 settembre 1875, mentre dava la notizia della ripresa dei lavori, annunziava che il disegno dipinto della facciata sarebbe pubblicamente esposto nel Refettorio di S. Croce, e che un Comitato di Cittadini avrebbe quanto prima in suo nome riattivate le pubbliche sottoscrizioni. A tale uopo, nell'adunanza dei 10 e 20 dicembre (1875) la Deputazione insieme col consiglio dei cittadini che si era aggregato, approvava il Regolamento, in cui erano stabilite le norme per raccogliere i mezzi necessari ad erigere la facciata, sorvegliarne l'impiego e tenerne l'amministrazione. Di che era incaricato un Comitato Esecutivo composto di nove membri, dei quali la Deputazione nominava il Presidente e il Segretario togliendoli in seno al consiglio, e designava quattro de' suoi componenti a farne parte: gli altri tre erano nominati per schede fra i componenti il consiglio, dalla Deputazione o dal consiglio stesso in adunanza collegiale.[2]

Il Comitato Esecutivo, entrato in ufficio il 1° gennaio 1876, colla pubblicazione del citato regolamento, aprì la lunga serie de' suoi atti solerti, che lo resero benemerito per il compimento sollecito ed economico dell'opera grandiosa. Il primo a rispondere all'invito fatto con quella pubblicazione del Comitato fu Monsignore Cecconi Arcivescovo di Firenze, il quale nella sua nobilissima lettera che ai 31 gennaio inviava al Vice-Presidente del Comitato, mentre coll'eloquenza delle parole eccitava gli animi dei cittadini, dava coll'offerta di lire CINQUEMILA l'esempio di quel contributo che da ogni ordine loro l'opera monumentale si aspettava per il suo compimento. Ai 23 del novembre seguente il Comitato Esecutivo pubblicava poi un esatto *rendimento di conti* dell'*incassato* e dello *speso* dalla Deputazione promotrice dal 1 febbraio 1859 al 31 dicembre 1875.[3]

[1] La facciata di Santa Maria del Fiore. Appendice artistica dell'Architetto E. De Fabris alla Relazione della Deputazione Promotrice a' suoi concittadini. Firenze, tipografia Bencini, 1875.

[2] Regolamento approvato dalla Deputazione promotrice e dal Consiglio nelle adunanze dei 10 e 20 dicembre 1875. Tipografia Cenniniana, 1876.

[3] *Dimostrazione dell'entrate e delle spese dell'Associazione italiana per edificare la Facciata del Duomo di Firenze dal 23 agosto 1858 a tutto il 31 dicembre 1875, epoca nella quale fu assunta l'Amministrazione dal*

COMITATO ESECUTIVO.

ENTRATE

Da S. M. il Re Vittorio Emanuele II in conto delle L. 100,000 dal medesimo offerte . . . . L.	25, 000 00
Da S. A. R. il Principe Eugenio di Savoja Carignano . . . . . . »	10, 000 00
Per soscrizione volontaria di diversi e per le Esatto dai Centurioni e Decurioni dal 1° febbraio 1859 a tutto il dì 11 febbraio 1867 . »	103, 789 48
Dalla Cassa Centrale di Risparmi e Depositi di Firenze per i frutti maturati a tutto il 31 dicembre 1875 sulle somme versate in detta Cassa . . . . »	64, 763 68
Totale delle Entrate L.	203, 553 16

SPESE

Speso per la benedizione e collocamento della pietra inaugurale della Facciata di Santa Maria del Fiore nella mattina del 27 aprile 1860 L.		3, 725 53
Speso per la misurazione e disegni per la Facciata del Duomo . . »		4, 139 49
Speso per il 1° Concorso comprese le indennità ai sette componenti la Commissione giudicante, le somme aj Concorrenti premiati, le spese di fotografie, stampe, esposizione di progetti, ecc. . . . . . »		14, 973 40
Spese per il 2° Concorso commesso a dieci architetti scelti dalla Deputazione permanente, compresevi le indennità ai componenti la Commissione giudicante, quelle ai dieci Architetti incaricati dei nuovi progetti, le spese di fotografie, stampe, addobbi e servizio della Esposizione, ecc. . . . . »		31, 358 65
Spese pel 3° Concorso nel quale avvenne la scelta del disegno da eseguirsi, compresavi la indennità ai componenti la Commissione giudicante, la spesa dei premii, quella per le fotografie, stampe, addobbo di sale per la Esposizione dei progetti ecc. . . . . »		44, 006 65
Speso per la riduzione in grandi dimensioni del progetto De-Fabris . »		7, 583 00
Speso per la demolizione della vela di muro che cuopriva le vecchie muraglie della Chiesa . . . . »		5, 019 30
Speso per la Esposizione del disegno della Facciata del Duomo, prima nella libreria dell'ex-convento della SS. Annunziata, e quindi nell'antico Refettorio dell'ex-convento di Santa Croce ove ora si trova »		1, 723 66
Speso per la costruzione del Cantiere in Piazza del Duomo . . . »		3, 563 84
Speso per la costruzione della Facciata dal 30 settembre a tutto dicembre 1875 . . . . »		3, 510 83
Spese di amministrazione dal dì 10 maggio 1859 al dì 31 dicembre 1875 come segue:		
Gratificazioni e mercedi . . . . L.	1, 607 —	
Provvisionati dal 10 maggio 1859 al dì 31 dicembre 1875 »	13, 229 57	
Speso in carta, libri e stampati . . . . »	2, 135 24	
Spese diverse . . . . »	221 92	
	L. 17, 193 73	L. 17, 193 73
Totale delle spese		L. 136, 798 08

RIASSUNTO

ENTRATE . . . . L.	203, 553 16
SPESE . . . . »	136, 798 08
IN CASSA al 1° gennaio 1876 L.	66, 755 08

I lavori intrapresi con attività, l'invito del Comitato, l'eccitamento e più ancora l'esempio dell'Arcivescovo, fruttarono larga messe di oblazioni, fra le quali alcune veramente cospicue fatte da ricche e distinte famiglie italiane e straniere. Nella nobile emulazione degli animi tutti, ogni ordine di cittadini, sia con oblazioni personali, sia con ragguardevoli offerte collettive, volle concorrere all'esecuzione di un'impresa che appagava un voto secolare, e tornava a tanta gloria dell'arte patria. Il sentimento della fede si univa al sentimento dell'arte in una gara non meno sublime ne' suoi fini che degna di un popolo civile. Il suffragio, che si era voluto come segno di approvazione dell'impresa, non poteva essere nè più imponente nè più unanime, ed era altrettanto spontaneo che eloquente.

Ai soccorsi pecuniari, che nel complesso loro raggiunsero subito una cifra molto rilevante, seguirono altri aiuti e agevolezze nella fornitura dei materiali da costruzione. Il Municipio, a dimanda dell'architetto De Fabris, presentata e favorita dall'assessore professor Francolini, nella sua adunanza del 28 maggio 1876, concedeva gratuitamente, nella quantità che sarebbe abbisognata per l'ossatura della facciata, la *pietra forte* delle cave di Monte Ripaldi, facendola anche trasportare a sue spese. I signori Henraux, padre e figlio, cedevano al *puro prezzo di costo* tutto il marmo occorrente delle loro cave del Monte Altissimo su quel di Serravezza.

Il Comitato Esecutivo, cui era affidata la direzione generale dell'impresa, prima di procedere più oltre nell'esecuzione dei lavori, pensò a scindere fra loro le due precipue funzioni dell'impresa medesima. E perciò, mentre riservava immediatamente a sè la gestione amministrativa, incaricava l'architetto De Fabris, come direttore dell'ufficio tecnico, a voler compilare egli stesso il regolamento, dal quale fossero stabilite le norme, che dovevano seguirsi nel procedimento dei lavori, e i rapporti mediati di questi colla direzione generale del Comitato Esecutivo. Il regolamento compilato dal De Fabris, e approvato, con alcune modificazioni e aggiunte, dal Comitato nelle sue adunanze dei 19 e 24 gennaio 1876, veniva subito posto in vigore. Dai rapporti annuali che il Comitato riceveva dall'Architetto, e pubblicava insieme con un suo rendimento di conti, si ha il prospetto della quantità e qualità dei lavori eseguiti ogni anno, non che della valutazione preventiva e del loro costo effettivo. Quei rapporti rivelano con quanta previdenza e saviezza economica l'architetto proponesse e il Comitato approvasse, vigilando, quegli sulla esecuzione dei lavori, e questo sull'amministrazione e sull'impiego regolare e misurato dei mezzi pecuniari, di cui di mano in mano poteva disporre. Le somme che ogni anno venivano stanziate non furono mai spese per intero, chè anzi dettero sempre un avanzo più o meno vistoso, anche quando si eseguiva una quantità di lavori maggiore della previsione.

Incominciata nel gennaio 1876, era alla fine del 1877 compiuta l'ossatura muraria (fig. 17), addossata ai muri di rinforzo dei tempi del Talenti, e in molte parti compenetrata col muro primitivo di Arnolfo, affinchè le tre masse murarie collegate insieme fra loro offrissero una maggiore solidità.

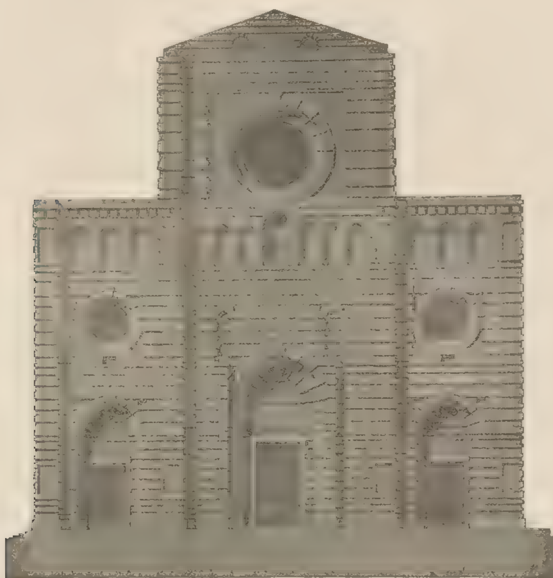


Fig. 17.

Nei serragli degli archivolti delle porte e degli sguanci degli occhi, furono incise le date del giorno e dell'anno in cui vennero murati, cioè del 22 luglio 1876 sulle porte minori, del 30 settembre 1876 sulla porta maggiore, degli 8 febbraio 1877 sugli occhi piccoli e dei 15 settembre 1877 sull'occhio grande. Nell'eseguire l'ossatura muraria s'incontrarono non poche e non lievi difficoltà, delle quali non merita di essere ricordata che la seguente, perchè si riferisce ad uno spostamento, ed è bene ne rimanga memoria. L'antica scala a chiocciola, che dal piano della chiesa andava fino alla soffitta della nave centrale, saliva prima perpendicolare nella

grossezza del pilastro mediano di sinistra fino alla sommità dell'arco della porta maggiore, ove le faceva seguito un andito che giungeva fino al centro della facciata: di quivi la scala risaliva perpendicolare fino all'occhio maggiore; e con due lunghe branche rettilinee metteva capo nella soffitta sulla nave centrale. In questa sua svariata direzione l'antica scala potè essere conservata, fuorchè nella parte perpendicolare che rispondeva sulla linea centrale della facciata, poichè ivi coincideva precisamente là dove nel disegno del De Fabris cadeva il vuoto del tabernacolo della Madonna. Fu d'uopo spostare la scala a sinistra fra le due nicchie degli Apostoli San Giovanni e S. Tommaso, conservandole la sua direzione perpendicolare fino all'incontro della prima sezione obliqua di essa sotto l'occhio maggiore. Fu inoltre continuata dal piano della soffitta fino alla sommità della facciata.

Dopo il febbraio del 1877, mentre si continuava la parte muraria, che alla fine del Dicembre dell'anno avanti era giunta all'altezza del ballatoio su tutta la linea della facciata, si cominciavano a collocare i marmi, alla cui lavorazione si era posto mano fino dai primi giorni del 1876. Il rivestimento marmoreo, incominciato che fu, procedè sempre regolarmente e con alacrità.

Ammalatosi gravemente nel maggio del 1878 l'architetto De Fabris, nel presentimento, per avventura non avveratosi allora, di soccombere mentre l'opera sua era poco più che iniziata, ebbe il pensiero e il potere di scrivere, dall'apprensione dell'animo attingendo quella forza che a lui negava la gravità della malattia: « Raccomando al Comitato Esecutivo per la facciata del Duomo di eleggere e nominare a mio successore per la direzione di quell'opera l'architetto Luigi Del Moro, già stato mia creatura in arte, poi mio aiuto.... » E la Deputazione, nonostante che il De Fabris si fosse pienamente ristabilito della grave sua infermità, ai 12 ottobre 1878 appagava quel desiderio di lui.

Ai 13 dicembre del 1879, veniva dalla Deputazione data questa notizia: « Ultimata fino all'impostare della cuspide quella porzione della facciata corrispondente alla navata sinistra della nostra Santa Maria del Fiore, il Comitato Esecutivo, alle cui precipue cure è dovuto così soddisfacente resultato, ha deliberato di scuoprirla provvisoriamente nella mattina del 28 stante, onde il pubblico possa rendersi conto dell'avanzamento dell'opera. Nissuna solennità accompagnerà tale scoprimento, ma non per questo dalla cittadinanza tutta, e più particolarmente dai componenti la Deputazione Promotrice e il Consiglio aggiunto, non che da tutti coloro che col denaro o con l'opera vi hanno efficacemente contribuito, sarà accolta con minore sodisfazione la notizia d'un fatto che segna un passo così importante verso il compimento d'un'opera raccomandata ugualmente dal sentimento Religioso e dall'amore alla Patria ed all'Arte ».

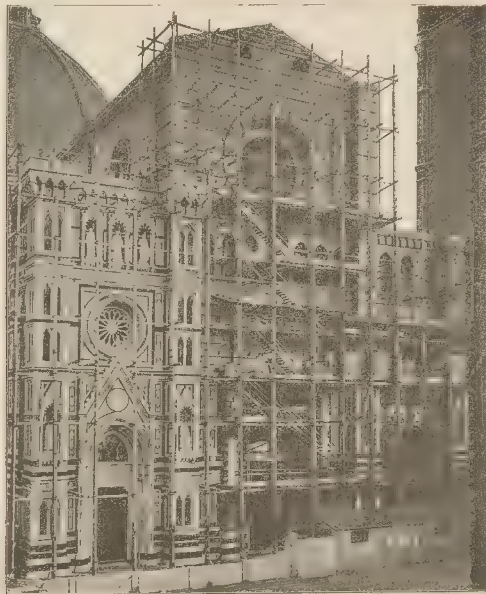


Fig. 18.

A quello scoprimento della facciata, per quanto non si fosse voluto dare solennità, intervennero, con la Deputazione e il Comitato, le autorità pubbliche, e vi prese viva parte la cittadinanza. Dal plauso, che riportò in generale quella parte della facciata (fig. 18), l'animo del De Fabris, che non senza trepidazione ne aveva consentito lo scoprimento, trasse non poco sollievo ai passati dispiaceri. Il fine precipuo, che il Comitato Esecutivo si era con quell'esperimento proposto, venne appieno conseguito. Le sottoscrizioni, che per lo innanzi eransi alquanto rallentate, si fecero più copiose. Oramai l'opinione pubblica si era coll'evidenza del fatto rassicurata che l'opera, compiuta che fosse, sarebbe riuscita degna del monumento.

Alla fine del 1882, essendo il rivestimento in marmo compiuto su tutta la facciata fino « all'altezza del ballatoio compresovi il gran

tabernacolo centrale », il De Fabris nel suo rapporto del 15 febbraio 1883 esponeva al Comitato Esecutivo perchè non si fosse potuto « portare ad effetto il vagheggiato pensiero di mostrare al pubblico con qualche solennità, al cominciare dell'anno corrente, le costruzioni a tutto dicembre compiute ». Non essere stati per quel tempo pronti i modelli delle statue, nè i cartoni per i mosaici; ed essere stata « cotesta e non altra l'assoluta cagione che persuase il Comitato Esecutivo a deliberare non doversi altrimenti dar luogo alla desiderata mostra fino a che i modelli delle statue e i cartoni dei mosaici non si trovassero collocati al posto loro assegnato ». Alla quale deliberazione il De Fabris faceva plauso considerando, che « appunto dall'accordo mirabile delle linee, delle sculture, dei mosaici, deriva in gran parte quella stupenda armonia che caratterizza le architetture cristiane dei robusti secoli XIII e XIV. « Quindi pensavo (continua egli) che non fosse prudente il trascurare cotesto elemento di buona riuscita nella mostra da farsi dei lavori fin'ora compiuti, come quello che può favorevolmente influire sullo spirito e sulle apprezzazioni del pubblico ». Da ciò venne la necessità di una proroga.

Manifestava peraltro il De Fabris un suo proposito, di cui garantiva « la sicura riuscita, perchè indipendente dal concorso dell'opera altrui ». E il proposito era, non avere egli dubbio che la mostra avesse « a protrarsi (anco previsti i casi più sfavorevoli) al di là del cominciare dell'autunno prossimo, cioè verso la prima metà dell'ottobre ». Prometteva che sarebbe « per quel tempo... in ogni parte compiuto il rivestimento a marmi del gran quadrato che fronteggia la parte superiore della navata principale e che dalla linea del ballatoio sale all'altezza della cornice finale di Brunellesco, compreso, s'intende, l'occhio circolare, i pilastri d'angolo e di rivolta, le tarsie, gli ornamenti ec. ». E dichiarava quindi « che le costruzioni sulle tre navate, ossia sull'intera facciata, avrebbero « raggiunto, sul cominciare dell'ottobre, il limite cui fu convenuto » ch'egli dovesse arrestarsi, perchè oltre quello riviveva « la vecchia questione del coronamento, la quale fu detto che dovesse restare impregiudicata. « Io stimo (così concludeva il De Fabris) che al seguito della promessa cui mi sono impegnato, le SS. LL. si troveranno meco concordi nel ritenere che dall'avvenuto ritardo potrà derivare benefizio piuttosto che danno. Primieramente, perchè finiti che sieno sul cominciare dell'ottobre i lavori promessi, io mi sento sicuro nell'annunziare che l'opera grande della facciata potrà dirsi per quattro quinti compiuta; e questo fatto (poco previsto dal pubblico) potrà forse influire a risvegliarne lo zelo e ad agevolare le vie per condurre le costruzioni all'ultimo termine. Secondariamente, perchè ognun capisca che, dopo quanto ho sopra annunziato, bisognerà bene che la questione del coronamento venga una buona volta risoluta, sotto pena di dover chiudere il lavoratorio in ottobre. Ora è sperabile che i questionanti possan riuscire più agevolmente ad intendersi, dal momento che, compiuti i lavori nella misura già detta, potranno strenuamente discutere e propugnare le controverse idee, non più nel campo dei criteri astratti e delle ipotesi incerte, ma sul terreno più pratico degli argomenti di fatto e dei riscontri comparativi ».[1]

Nelle quali parole è velato un triste presentimento dell'animo. Colpito da una lenta e inesorabile malattia che ne rodeva la vita, il De Fabris prevedeva non lontana la sua fine. E in questo pensiero tutto predisponeva, affinchè, compiuti nel tempo da lui assegnato i lavori promessi, il Comitato Esecutivo potesse esperimentare il confronto dei due sistemi di coronamento.

Il De Fabris moriva ai 28 di giugno 1883, e la sua fine prematura, rimpianta dall'universale per le singolari doti della mente e del cuore, dell'artista eminente e dell'uomo intemerato, fu grave iattura per l'opera da lui immaginata, poichè le toglieva il più valido sostegno, ora che, condotta quasi a compimento, doveva decidersi la questione ch'era stata per lui una fonte inesausta di tante cure e amarezze.

La Giunta municipale di Firenze radunatasi il giorno stesso della morte di lui: « ...... Considerando che la morte dell'illustre architetto prof. Emilio De Fabris è comune sventura per le grandi sue benemerenze nell'arte e nei pubblici uffici; che merito suo speciale e segnalatissimo è l'opera della Facciata del Duomo, come gravissimo infortunio che egli non abbia potuto vederla compiuta; che la Venerabile Arciconfraternita della Misericordia spontaneamente in segno di compianto e di universale riconoscenza offriva gratuito un posto d'onore alla sepoltura dell'Estinto, e renunziava a qualunque diritto potesse spettarle », deliberava d'urgenza: « Che il trasporto funebre del compianto ed illustre professore comm. Emilio De Fabris sia fatto a spese dell'erario municipale, qual tenue testimonianza di profondo dolore e di imperitura gratitudine alla memoria dello insigne concittadino ed artista ».

La Deputazione promotrice e il Comitato Esecutivo deliberarono pure che fossero « celebrate solenni esequie pel compianto uomo in S. Giovanni, essendo chiusa S. Maria del Fiore per restauri; che nella cattedrale venisse collocato il busto[2] dell'illustre estinto con apposita iscrizione;[3] e che fosse coniata una medaglia commemorativa, portante da un lato l'effigie dell'insigne architetto e dall'altro il prospetto della facciata (tricuspidale) di S. Maria del Fiore. » E il Collegio accademico di Belle Arti, del quale era stato molti anni Presidente, gli faceva celebrare una *messa di requiem* nella cappella di San Luca, che quel collegio possiede nel chiostro dell'Annunziata.[4]

Nell'ottobre i lavori promessi dal De Fabris erano tutti compiuti, e sulle navi minori venivano collocati i modelli dei due sistemi di coronamento, secondo i due disegni dallo stesso De Fabris presentati sino dal 1873 alla Deputazione, i quali erano pure stati riprodotti in colore per il loro confronto comparativo. La Deputazione e il Comitato inviavano la seguente circolare:

« Lungamente aspettata a decoro della Religione, della Patria e dell'Arte, dopo molti e pazienti studi, iniziata in tempi per la nostra città difficili quant'altri mai; sovvenuta insieme, e da munificenze di Principi, e da contribuzioni di cittadini e di stranieri benevoli, la facciata di Santa Maria del Fiore è oggi condotta a tal

[1] Rapporto sull'esercizio tecnico del 1882, diretto al Comitato Esecutivo.

[2] Il busto, scolpito dal Prof. Vincenzo Consani e collocato in S. Maria del Fiore presso a quello di Arnolfo, fu scoperto insieme colla facciata.

[3] L'iscrizione, dettata dal Padre Mauro Ricci, è la seguente:

ÆMILIO DE FABRIS

ARCHITECTO ÆTATIS SVÆ PRÆSTANTISSIMO
NATO V̄ CAL. NOV. M. DCCC. VIII
IV CAL. IVL. M. DCCC. LXXXIII VITA FVNCTO

IMPIGER INSTITVI AD PRISCVM DECVS ARTIS ALVMNOS.
PLAVDENTE ITALIA, RELIGIONE DVCE.
NE TVA NE, MICHAEL, LAVS, ANGELE, TANTA PERIRET,
STAT MIRANDVS ADHVC DAVID IN ÆDE MEA.
QVEMQVE DIV CIVIS PETIIT QVEMQVE ADVENA, TEMPLVM
HOC PER ME TANDEM FRONTIS HONORE NITET.

[4] Epigrafe dettata dal Chiarissimo Luigi Venturi e posta all'ingresso del chiostro grande dell'Annunziata nel 10 luglio 1883, giorno dell'esequie fatte a cura del collegio dei Professori consociato alla famiglia dell'estinto.

SUFFRAGI SOLENNI

A EMILIO DE FABRIS

CHE I PRECETTI INSEGNATI DALLA CATTEDRA
NELLA FIORENTINA ACCADEMIA
ESEMPLÒ CON ALTISSIMO MAGISTERO
NELLE MIRABILI COSTRUZIONI
DELLA TRIBUNA DEL DAVID
E DELLA FRONTE DA SECOLI DESIDERATA
DI SANTA MARIA DEL FIORE

punto da potersi, eccettuati i finali delle tre Sezioni che la compongono, mostrare al Pubblico ormai compiuta.

« È noto perchè l'opera nostra si sia soffermata pel momento a quel punto. Pareri Accademici sul migliore finimento conveniente alla Facciata non sono mancati, e tanto furono discordi una volta, che per poco non vedemmo pericolare la impresa. Lo stesso illustre Architetto, la cui venerata memoria è impossibile disgiungere dalla odierna solennità, morendo ci legava l'adempimento d'un voto, che cioè le ragioni dell'Arte ricevessero un'ultima sanzione da un esperimento comparativo dei due sistemi, fatto quando coi lavori fossimo arrivati a quel punto. La Dio mercè vi siamo arrivati, e lo scoprimento della Facciata colla prova dei due finali servirà a due intenti; a dimostrare al pubblico quanto è stato fatto in meno di otto anni di lavoro, ed a prendere consiglio da una di quelle manifestazioni di gusto popolare, state tra noi più d'una volta efficaci nella storia dell'Arte a troncare le più gravi discussioni accademiche.

« La Deputazione promotrice e il Comitato Esecutivo non intendono renunziare con questo alla loro autorità e responsabilità, che anzi si riserbano intatte, circa alle ultime definitive deliberazioni sul finimento dell'opera. Ma intanto che il pubblico, chiamato a giudicare dell'esperimento offertogli, avrà agio di manifestarsi per un modo di finimento più che per un altro, facciamo appello ai signori Consiglieri ed ai signori Sottoscrittori di offerte di L. 2000, o più, perchè non solo ci vogliano significare i loro individuali convincimenti, ma più e meglio perchè ci siano in qualche modo interpetri del sentimento popolare, da cui aspettiamo consiglio ed impulso a riprendere tosto i lavori, per condurli d'ora innanzi risolutamente alla fine.

« Con questi propositi la Deputazione Promotrice e il Comitato Esecutivo hanno deliberato:

« 1° Che la parte di facciata compiuta venga scoperta nel giorno 4 Dicembre 1883 e si lasci visibile al Pubblico durante i quindici giorni successivi.

« 2° Che nello stesso tempo si mostrino al Pubblico in una Sala della R. Accademia di Belle Arti due disegni prospettici in pittura ed in grandi proporzioni, uno col finimento tricuspidale, l'altro col finimento a linee orizzontali sulle due Navate laterali del Tempio, a linee inclinate in angolo ottuso sulla Navata centrale.

« 3° Che i sigg. Consiglieri ed i signori Sottoscrittori siano invitati a farci conoscere per iscritto, non appena chiuso il periodo delle due mostre, quale per le indagini fatte, e per le notizie da loro raccolte, sia il sistema di finimento gradito di preferenza al gusto del Pubblico.

« Li 26 novembre 1883.

« *Il Presidente della Deputazione Promotrice* Eugenio di Savoia.

« *La Deputazione Promotrice.* — Tommaso Corsini *Vice-Presidente*, Guglielmo de Cambray-Digny, Leopoldo Galeotti, Alfredo Serristori, Lorenzo Strozzi-Alamanni, Pietro Tartini-Salvatici, Filippo Torrigiani, Giulio Turri, Giuseppe Moreni *Segretario*.

« *Il Comitato Esecutivo.* — Antonio Gerini *Presidente*, Gelasio Barbensi, Guglielmo de Cambray-Digny, Carlo Peri, Alfredo Serristori, Pietro Tartini-Salvatici, Giovanni Temple-Leader, Filippo Torrigiani, Cesare Barsi *Segretario* ».

Lo scoprimento della facciata (fig. 19) fu fatto in forma solenne, non il 4, ma il 5 dicembre 1883 alla presenza di S. A. il Principe Eugenio di Savoia Carignano. V'intervennero monsignore Arcivescovo e le Autorità pubbliche. E in pari tempo si esposero in una Sala dell'Accademia di Belle Arti i due disegni dell'architetto De Fabris.

La lotta s'impegnò subito sul sistema di coronamento; e i *basilicalisti* levarono alto le grida contro le tre cuspidi; peraltro, mentre i *tricuspidalisti* erano tutti concordi sul disegno De Fabris, i *basilicalisti* invece discordavano fra loro. Altri volevano il ballatoio ascendente, altri proponevano un nuovo concorso; pochissimi accettavano il disegno mistilineo del De Fabris, non tanto per ragioni d'arte, quanto per non creare più ostacoli al compimento dell'opera. Ma la Deputazione e il Comitato avevano posta la questione assoluta sulla scelta dell'uno o dell'altro dei due disegni De Fabris. Il parere dunque di coloro che volevano il ballatoio ascendente sulle navi laterali o proponevano un nuovo concorso, usciva dai termini della questione. Raccolti i voti, preponderarono in numero quelli contrari al sistema tricuspidale; e furono tutti valutati, perchè favorevoli in massima al coronamento basilicale, anche quelli che in fatto erano contrari al coronamento mistilineo del De Fabris. Quali fossero i criteri, che la Deputazione e il Comitato seguirono nell'accogliere e approvare questa maniera di popolare suffragio, apparisce dalla seguente loro deliberazione:

« Ritenuto che nissuna delle Commissioni chiamate a giudicare le tre prove fatte nel 1863, nel 1865 e nel 1867 per avere un progetto eseguibile di Facciata per il Tempio di Santa Maria del Fiore trovò ragioni di estetica, di arte e di storia per dare *a priori* la preferenza ad uno più che ad un altro sistema di finimento adattato alla Facciata;

« Ritenuto che non fu diverso il sentimento dell'architetto De Fabris autore del progetto prescelto nel 1868, ed oggi nella massima parte eseguito, quando, comunque senza abbandonare i primi convincimenti che gli avevano fatto ideare e studiare il proprio progetto con un finimento tricuspidale, si accinse a dimostrare, e pubblicamente dimostrò, che il suo disegno di Facciata poteva comportare anche un finimento a linee orizzontali sulla fronte delle navate laterali, a linee inclinate ad angolo ottuso sulla fronte della navata centrale;

« Ritenuto che in questi termini la rettitudine d'animo e di giudizio dell'Architetto lasciarono aperta la discussione sul finimento, non come problema che aspettasse d'essere risoluto per via d'applicazione di regole d'arte, ma come alternativa tra due partiti sui quali restava a scegliere, secondochè si sarebbero determinate o in un senso o in un altro le manifestazioni del sentimento e del gusto dei più;

« Ritenuto che non solo per voto di Associazioni e Collegi, ma soprattutto per la oggi palese pluralità dei popolari suffragi, la preponderanza di tali manifestazioni è accertata nel senso che dei due progetti di finimento ideati e studiati dall'architetto De Fabris sia preferibile per l'esecuzione quello ordinato a linee orizzontali sulle due sezioni della Facciata corrispondenti alle navate laterali, a linee inclinate in angolo ottuso sulla sezione corrispondente alla navata centrale;

« La Deputazione Promotrice col concorso del Comitato Esecutivo delibera a maggioranza;

« Che i lavori della Facciata siano immediatamente proseguiti dall'architetto Del Moro, secondo quello dei due disegni lasciati dall'architetto De Fabris, il cui finimento è stato studiato da lui a linee orizzontali sulle navate minori, a linee inclinate ad angolo ottuso sulla navata di mezzo.

« La deliberazione stessa fu adottata con dieci voti contro quattro.

« I dieci voti favorevoli furono resi dai signori:

« Principe Don Tommaso Corsini, conte Cambray Digny, march. Strozzi-Alamanni, cav. Turri, march. Gerini, comm. Peri, cav. Tartini-Salvatici, prof. Barbensi, comm. Temple-Leader, avv. Moreni, ai quali si associò per lettera il sig. conte Alfredo Serristori impedito per malattia dall'intervenire all'adunanza.

« I quattro voti della minoranza furono resi dai signori:

« Comm. Leopoldo Galeotti, march. Filippo Torrigiani, prof. Felice Francolini, avv. Cesare Barsi ».[1]

Il Ministero, non appena seppe di questa deliberazione, invitava la Deputazione a volergliene esporre i motivi. Lo che essa affrettavasi a fare colla sua Relazione del 4 febbraio 1884.[2] Alla quale il Ministero rispondeva sanzionando colla sua approvazione l'operato di essa, come quello che era l'espressione di un voto pubblico, per quanto non unanime ne' suoi intendimenti.

Affidato alle nostre cure il compimento dell' opera, nell' accettarne il non lieve incarico, sentimmo il desiderio di esporne le ragioni alla Deputazione Promotrice e al Comitato Esecutivo. Ci sia lecito riportare le parole colle quali esprimevamo i sentimenti dell'animo nostro: « Fermo nell'intima convinzione che l'unico coronamento razionale della facciata di S. Maria del Fiore era quello a sistema tricuspidale, perchè voluto dalle ragioni dell'arte; ritenendo un legato, a un sacro dovere, accettai l' incarico che mi venne affidato ».[4]

E appunto per questa intima convinzione, non per risentimento contro il fatto compiuto, nè per vaghezza di contraddire alle altrui opinioni, ma per debito di artista, sento il desiderio di esporre alcune ragioni dell' arte, che reputo avvalorate dalla storia del monumento.

Il tipo architettonico di Santa Maria del Fiore, sebbene costituito da elementi multiformi ed unico nella sua specie, appartiene in ogni modo al genere dello stile archi-acuto italiano, cioè all'arte di quel periodo di tempo (la cupola fu voltata dal Brunellesco, ma il disegno viene dai maestri e dipintori), in cui fu creato nella media Italia il tipo delle facciate a tre cuspidi, e ne fu ornata la fronte di chiese, le quali nè all' esterno nè all' interno non hanno quanto Santa Maria del Fiore il carattere generale dello stile archi-acuto. Di questa italianità, notoria, del tipo tricuspidale, nessun conto volle



Fig. 19.

peraltro (come nello scritto da me già pubblicato esponeva)[3] che fra tutti gli altri coronamenti di cui si è tanto parlato, quello che meglio si adatta alla facciata del De Fabris e che meno dissuona dal carattere generale del monumento, perchè ne conserva intatte alcune linee caratteristiche, è il coronamento mistilineo parimente dal defunto architetto ideato; in questa condizione di cose, mosso altresì dai vincoli di affetto e di riconoscenza che mi legano alla memoria del mio venerato maestro, la cui volontà espressa ch'io dovessi condurre a termine la sua opera equivale per me, come farsi nella questione per il coronamento della nostra facciata: chè anzi, incredibile ma vero, si giunse perfino a tacciare quel tipo, italiano puro sangue, come un' importazione esotica dal Nord dell' Europa. E poi ci lamentiamo, se gli stranieri per caso si arrogano qualche nostra per lo meno dubbia invenzione, noi che facciamo così facile getto delle nostre più vere glorie dell' arte!

Se era possibile tanto eccesso, nessuna meraviglia che neppur si pensasse come quel tipo venisse applicato sulla fronte di due chiese, quali sono le Cattedrali di Orvieto e di Siena, che non hanno

[1] Giornale *La Nazione*, 4 gennaio 1884

[2] Relazione della Deputazione Promotrice a S. Eccellenza il sig. Ministro della pubblica Istruzione, sul finimento prescelto della facciata. Firenze, tip. dei fratelli Bencini, 1884.

[3] Facciata di S. Maria del Fiore. Considerazioni dell'architetto Luigi Del Moro. Firenze, tip. G. Carnesecchi e figli, 1883.

[4] Bilancio consuntivo dell' ottavo anno d' esercizio del Comitato Esecutivo dal 1° gennaio al 31 dicembre. Firenze, Stab. tip. Civelli, 1883.

nel loro esterno cuspidi e frontespizi come li ha nel corpo delle tribune la chiesa dipinta nel Cappellone degli Spagnoli; ma hanno invece, come questa, una linea orizzontale che sormonta in alto i loro fianchi. Eppure ebbero esse una facciata tricuspidale per quel sentimento nell'arte proprio del secolo XIV, che fece darla, non solo a S. Maria del Fiore col disegno del Talenti, ma alla S. Maria del Fiore dipinta nel Cappellone degli Spagnuoli. Quei nostri antichi non si perdevano, come noi, in teorie preconcette e dottrinali, ma cercavano il bello, assolutamente il bello, e per loro quel tipo delle facciate tricuspidali, non meno profondo nel concetto che originalissimo nella forma, ispirazione sublime l'uno ed immagine sensibile l'altra del mistero ineffabile del Dio uno e trino della fede cristiana, era conforme al sentimento religioso ed artistico di quei tempi, e l'adottarono. Quale altro tipo caratteristico avrebbero potuto essi credere più conveniente a quel tempio, ch'esser doveva il più grande e il più bello di tutta la cristianità, se il tipo tricuspidale ogni altro di gran lunga superava?

Tutti gli elementi che costituiscono nella sua integrità il tempio di S. Maria del Fiore, per quanto non ispirati da un principio formale unico e sempre identico in sè stesso, si compongono per altro in una sintesi perfetta, ove regna sovrana un'armonia estetica sublime, la cui unità è riposta nello spirito e nel sentimento di tutto un periodo originalissimo e caratteristico dell'arte nostra. Perchè ciò non fosse, converrebbe non solo ravvisare, ma dimostrare che esiste fra quegli elementi una difformità ripugnante, e perciò un contrasto o un dissidio evidente ed assoluto. Ma ciò è impossibile: e perchè? Il perchè ci è rivelato, non dico dal fatto apparente, poichè se il tempio apparisce tale in sè stesso, non a tutti è dato di rivelarne le intime ragioni al proprio intelletto; ma ci è bènsì rivelato dalla storia del monumento e dal sentimento dell'arte di quel tempo, in cui si svolse il concetto organico del monumento stesso.

Ma anche prescindendo da ciò, è ovvio che tra i due principii formali del monumento non esiste veruna contradizione o riluttanza, poichè l'uno non porti assolutamente l'esclusione dell'altro; altrimenti converrebbe ritenere, prima di tutto, essere impossibile la ricorrenza di qualunque linea orizzontale in un monumento, la cui fondamentale organica struttura fosse costituita dalle linee salienti; e poi, che le linee orizzontali avessero per sè medesime un'importanza maggiore delle linee salienti. Il che, nello stile archi-acuto, è affatto assurdo, perchè in esso tutte le linee orizzontali rimangono sempre subordinate di necessità alle linee salienti. E nella nostra S. Maria del Fiore, chi ben consideri, vedrà che la linea del ballatoio, per imponente che sia, non era un'intrusa, ma logicamente dedotta dalle altre linee orizzontali più subordinate dell'esterne decorazioni. Sono appunto esse che insieme colla policromia imprimono un carattere tipico al monumento, la cui organica struttura è tutta informata dalle linee salienti, ma temperata e limitata nelle sue estreme conseguenze dalle linee stesse orizzontali. Dal coordinamento di questi varî elementi viene a S. Maria del Fiore quella stupenda armonia artistica che ne fa un monumento unico, grandioso e originalissimo. E di quei varî elementi era impossibile non tenesse conto nella facciata chi voleva in questa espresso il carattere generale del monumento, reintegrandolo non meno sulla fronte colle cuspidi di quel che fosse nel tergo colle linee salienti della cupola sublime.

Ed ora quale fu nella sua storica evoluzione il concetto formale di S. Maria del Fiore?

A farcene un'idea, dirò così, sensibile immaginiamoci S. Maria del Fiore eseguita per intero nel secolo XIV. Noi la vedremmo come oggi la vediamo, ma avrebbe di più sulla fronte la facciata tricuspidale del Talenti; poichè anche nella prima metà del secolo XV si continuò, come sappiamo, ad eseguire alcuni lavori e ad allogare le statue che dovevano decorarla. E se fosse rimasta più a lungo in vigore la solenne deliberazione presa dai consoli e dagli operai nel 1368, la quale inibiva di nulla toccare del disegno de' maestri e dipintori, come sul disegno di questi fu dal Brunelleschi vòltata la cupola, anche la facciata sarebbe stata compiuta sul disegno a tre cuspidi del Talenti. Ma quella deliberazione venne meno sullo scorcio del secolo XV, non per altro che per essersi cangiato il sentimento dell'arte; e perciò si aprì per la prima volta il concorso per una nuova facciata ai tempi di Lorenzo il Magnifico. Da quel momento in poi, fino ai nostri giorni, il sentimento dell'arte andò sempre più profondamente cangiandosi. Alla libera ispirazione, altrettanto spontanea quanto geniale, dei secoli che precorsero al rinascimento, si sostituì l'imitazione, che meglio direbbesi restaurazione, delle forme classiche: ond'è che all'ispirazione della fantasia, solo per l'innanzi regolata da un senso squisito del bello, spesso tarparono di poi le ali le leggi geometriche dedotte dagli antichi monumenti e assunte a canoni fondamentali dell'arte. Siffatto sentimento tradizionale, redato da' secoli posteriori al rinascimento, non ha del tutto cessato d'imporsi a noi; e se ne sono veduti gli effetti anche per la Facciata di S. Maria del Fiore. Col nostro sentimento, frutto di una vieta tradizione, se Santa Maria del Fiore avesse avuta la Facciata a tre cuspidi del Talenti, noi per esser logici avremmo dunque dovuto demolirla? Nessuno l'avrebbe osato. Ma allora perchè impedire che oggi venisse reintegrato il monumento compiendone la Facciata sul disegno, già eseguito per ben più che due terzi, tutto nelle sue linee coordinato al carattere cuspidale? perchè darle invece un coronamento che, mozzando quel disegno appunto là dove si esplicavano le forme sue più caratteristiche, ne ottunde lo spirito e lo rende incompleto come opera d'arte?

Il De Fabris nel concetto architettonico del suo disegno era ispirato dal sentimento della grande arte del secolo XIV, arte eminentemente intellettiva, come quella che colle linee generali della composizione, accoppiando tanta parte di decorazioni figurative, dava loro un significato ideale. Avendo egli nella composizione della sua opera avuto un siffatto intendimento, perchè le decorazioni figurative di essa fossero ispirate da un concetto conveniente al sacro edificio, invitava il Prof. Augusto Conti a volergli immaginare il subietto fondamentale, indicarne la composizione e coordinarne i vari elementi formali in un tutto insieme perfettamente organico ed altamente artistico.[1] « Io pensai (così scriveva il Conti) all'unità di un concetto che s'avesse poi da svolgere nei soggetti singoli, tenendo a norma i luoghi designati dall'architetto, e la distinzione da lui deliberata di *statue*, di *bassorilievi*, di *mosaici*, non che la possibile grandezza e quantità delle figure ».

Il concetto generale era questo: « Dacchè il Duomo di Firenze s'intitola Santa Maria del Fiore, titolo universalmente noto in Italia e fuori, la Vergine doveva essere il Centro ideale ed artistico di

[1] « Avrei bisogno, (diceva un giorno il De Fabris al Conti) d'argomenti per le figure che orneranno la Facciata del Duomo, esprimenti unità di concetto, come si faceva dagli Antichi nelle Cattedrali: potreste voi aiutarmi? » (Augusto Conti, *Sculture e mosaici della Facciata del Duomo di Firenze. Argomenti e spiegazioni.* Tip. dell'Arte della Stampa, Dicembre 1883).

« Questo volumetto fu pubblicato per lo scoprimento della Facciata nel 1883, quando i lavori non erano compiuti; e rimaneva incerto se il coronamento della Facciata stessa dovevasi terminare con tre cuspidi, ovvero con un frontone basilicale. Perciò in detto volume, compilato nella supposizione della forma tricuspidale, vi ha qualche notevole differenza in paragone dell'opuscolo presente, (a) come altresì differiva il deliberato coronamento basilicale nello svolgimento del concetto, relativamente alle figure. Tutto quello, che si rappresentava ne' medaglioni della zona finale e nelle tre cuspidi, si compendiò ne' quattordici medaglioni sovraindicati, poste in essi figure di poeti, musici, architetti, scultori, pittori, qual simbolo delle arti belle ».

(a) Prof. Augusto Conti: *Illustrazione delle sculture e dei mosaici sulla facciata del Duomo di Firenze.* — Successori Le Monnier, 1887

quanto era da rappresentarsi sulla Facciata del Tempio maraviglioso. Poi, se il Nome della Madre non può separarsi dal Salvatore, nè per la Storia, nè per la Religione, tantochè a Lui principalmente, a Lei secondariamente fanno capo l'antica età e la nuova, i due Testamenti e la Civiltà Cristiana, mi parve conveniente di esprimere tutto ciò nelle Parti figurative della Facciata ».

« Per condurre in atto questa idea, divisi le Figure nelle tre *Parti*, che distinguono in traverso la Facciata stessa, e sono: la mezzana o maggiore, ov' è il gran Tabernacolo della Madonna; la inferiore fra le due Porte; la superiore, ove termina la Facciata. Così, riferendosi al Redentore, si riferiscono anche alla *Benedetta fra tutte le donne* le rappresentazioni che io toglieva dalle Storie del Popolo Ebreo, e Patriarchi e Profeti; o dalle Storie del Popolo Cristiano, Evangelisti, Papi, Concilii, Padri della Chiesa, Dottori e Santi e memorie di grandi avvenimenti. L'efficacia inoltre del Cristianesimo su tutta la Civiltà, particolarmente per la venerazione in che tengono i Cristiani la Madre di Gesù Cristo, significai con quelle Figure, che rappresentan l'opere di beneficenza, l'Arti utili, le Scienze, l'Arti Belle, gli affetti di Famiglia, di Patria, di Carità universale. Monumento di detta efficacia è la Cattedrale Fiorentina, che ci sta dinanzi ».

« Questa è pertanto l' Idea generale delle Figure: La grandezza del Cristianesimo in sè stesso, e le sue armonie con la Civiltà, segnatamente per le ispirazioni gentili, che derivano dal Culto cristiano alla Madre del Redentore ». [1]

[1] *Illustrazione delle sculture e dei mosaici della Facciata del Duomo di Firenze.* Argomenti dati e spiegati dal Prof. Augusto Conti. Firenze, Successori Le Monnier, 1887



Fig. 20.

La Facciata era compiuta fino dall' ottobre del 1886; ma ne fu differito lo scoprimento al 12 Maggio del 1887. (Fig. 20).

Prima che si ponesse mano ai lavori, era stata fatta una previsione della somma approssimativa che sarebbe stato necessario erogarvi. Mancavano allora i dati di fatto su cui poter basare la valutazione dell' incrostazione marmorea, non tanto per il costo del materiale, quanto per il valore della mano d' opera nell' esecuzione delle principali parti ornamentali e massime poi di quelle statuarie e dei mosaici. L' imponenza dell' opera grandiosa, al cui compimento era necessario il concorso di tante opere dell' arte non valutabili in ragione di un lavoro meccanico, bensì in ragione sia dell' ingegno, sia del nome dei loro autori, sia del merito artistico loro, influì più che altro sulla valutazione delle singole parti della Facciata, valutazione che, nella previsione fatta prima che s' iniziassero i lavori preliminari del 1871, ascendeva alla somma di cinque milioni di lire.

Nel 1876 si pose mano, come sappiamo all' ossatura muraria, e in pari tempo s' incominciò il rivestimento in marmo. Il quale fu continuato con tanta alacrità, che alla fine del 1879 era condotto sino alla sommità del ballatoio sulla nave minore di destra, più all' altezza di metri otto su tutta la Facciata, eccetto che nella porta maggiore e in quella minore di sinistra. Per tutti i lavori eseguiti sino alla fine di quell' anno si erano spese lire *trecentomila.* Dalla qualità e importanza di quei lavori e dalla modicità del loro costo, il Comitato Esecutivo argomentò che per il compimento della Facciata non era possibile occorresse la somma prevista, e pensò che avrebbe giovato molto sullo spirito pubblico il dar cognizione della spesa, cui sarebbe potuta giungere la costruzione della Facciata, a cominciare dal 1 Gennaio 1880. Ne fu fatto consapevole l'architetto

De Fabris, il quale dava al Comitato la notizia com'egli fosse convinto, « non in modo assoluto ma molto prossimo al vero, che basterebbe allo scopo la cifra, certo non lieve ma nemmeno esorbitante, di un milione e trecentomila lire ». Alle quali se si aggiungevano le lire trecentomila già spese, si sarebbe avuto « un totale di costo per tutta l' opera di un milione e cinquecentomila lire ».[1] La somma totale che vi fu invece erogata è di L. 931, 941 69.[2]

[1] Lettera inserita nel Bilancio Consuntivo del quarto anno di esercizio del Comitato Esecutivo, dal Gennaio al 31 Dicembre 1879. Firenze, Stab. Gius. Civelli, 1880

[2] Questa spesa è ripartita nei vari titoli che appresso:

Mano d'opera (*a*)	L.	484, 429 87
Legname per ponti e armature, arnesi e attrezzi, ferri per i marmisti, staffe di rame e di ferro stagnato, stoie ed altre spese diverse	»	38, 777 12
Materiale diverso da costruzione, cioè sassi, rena, calcina, lavoro di fornace, pietrami ec.	L.	47, 390 16
Restauro delle porte di legno attuali	»	1, 889 00
Rena rossa per segar marmi	»	4, 875 65
Marmo bianco	»	91, 202 07
Marmo rosso	»	10, 611 80
Marmo verde	»	16, 283 60
Trasporti e dazio del marmo	»	36, 526 40
Statue e lavori diversi di scultura (*b*)	»	172, 298 00
Mosaici delle lunette e smalto rosso, bleu e oro per le decorazioni a mosaico (*b*)	»	25, 207 72
Scolpimento degli stemmi dei sottoscrittori	»	2, 450 00
	L.	931, 941 69

(*a*) Pietro Materassi, capo maestro dei muratori. Eseguì con singolare perizia l'ossatura della Facciata, prestandovi, non ostante la grave età sua, un'assistenza continua che tanto conferì al regolare ed economico procedimento di questa parte importante dell' opera.

Angiolo Marucelli (detto *Canapino*), capo maestro dei lavoranti marmisti. Nei dieci anni che dedicò colla più grande assiduità ed impegno nell' esecuzione dei lavori della Facciata, dette prova di un ingegno pronto non meno che di una non comune perizia, e di un'autorità benevola, ma ferma nel tenere subordinati e obbedienti i lavoranti. L'intelligenza di lui fu di molta efficacia nella sollecitudine, economia e perfezione delle opere.

Zulimo Marucelli, figlio d'Angiolo, e degno del padre, cooperò anch' esso col proprio ingegno nel modellare con facilità e carattere gli ornamenti a fiori e meandri con figurine umane ed animali, negli stipiti e negli sguanci delle porte, nei capitelli e nelle mensole dei tabernacoli. E queste varie parti decorative, non solo modellava ma anche scolpiva in marmo con vero sentimento d'artista.

Gabriello Marucelli, altro figlio d'Angiolo e degno pure del padre, nella sua qualità d'intarsiatore. A lui si deve la perfetta esecuzione delle tarsie in marmo a colori, e delle decorazioni a mosaico dei vetri colorati. Arte questa ch' egli rapidamente apprese da Giulio Pelosio, intelligente ed abilissimo lavorante della Società Musiva di Venezia, fatto venire appositamente in Firenze nei primi tempi dell' impresa.

Devesi una parola di lode ai lavoranti tutti per l' ordine esemplare da essi costantemente serbato e per l' operosità intelligente e premurosa di cui dettero prova nell' esecuzione delle opere loro affidate.

(*b*) Nomi degli artisti ai quali fu affidata l'esecuzione delle sculture e dei mosaici, secondo gli argomenti dati dal Chiarissimo Prof. Augusto Conti.

Scultori: Bortone Antonio — Cambi Ulisse — Carmelo Rinaldo — Cartei Luigi — Cecioni Adriano — Consani Vincenzo — Costa Pietro — Duprè Amalia — Fantacchiotti Cesare — Galducci Adolfo — Galli Fortunato — Gallori Emilio — Giovannetti Giovanni — Lucchesi Urbano — Magi Giovanni — Paganucci Giovanni — Pagliaccetti Raffaello — Passaglia Augusto — Romanelli Raffaello — Salvini Salvino — Sarrocchi Tito — Sodini Dante — Tassara Gio. Battista — Torelli Lot — Zocchi Cesare.

Pittore: Niccolò Barabino.

Mosaicisti: Società Musiva di Venezia.



NOMI DI COLORO CHE DELLA FACCIATA DI S. MARIA DEL FIORE FURONO PROMOTORI E SOPRINTESERO ALLA SUA COSTRUZIONE

DEPUTAZIONE PROMOTRICE
costituita nel Settembre MDCCCLVIII.

IL PRINCIPE EREDITARIO DI TOSCANA, PRESIDENTE

MONSIGNOR GIOVACCHINO LIMBERTI ARCIVESCOVO, VICEPRESIDENTE

MARCHESE BALI EDOARDO DOUFOUR BERTHE, GONFALONIERE

PRINCIPE ANDREA CORSINI E GIOVANNI BATTISTA FOSSI, DEPUTATI

MARCO TABARRINI, SEGRETARIO — GIOVANNI BELLINI DELLE STELLE, TESORIERE

DEPUTAZIONE PROMOTRICE
ricostituita per decreto del Governo Toscano nel MDCCCLX.

PRINCIPE EUGENIO DI SAVOIA CARIGNANO, PRESIDENTE

IL GONFALONIERE POI SINDACO, VICEPRESIDENTE

CHE FURONO

MARCHESE FERDINANDO BARTOLOMMEI — CONTE GUGLIELMO DE CAMBRAY-DIGNY — MARCHESE LORENZO GINORI

UBALDINO PERUZZI — PRINCIPE TOMMASO CORSINI E MARCHESE PIETRO TORRIGIANI

IL PRESIDENTE DELLA CAMERA DI COMMERCIO

CHE FURONO

GIOVANNI BATTISTA FOSSI — CESARE CONTI — CARLO FENZI E GIULIO TURRI

CONTE UGOLINO DELLA GHERARDESCA E PRINCIPE FERDINANDO STROZZI, DEPUTATI

LOTTERINGO DE' MARCHESI LOTTERINGHI DELLA STUFA, SEGRETARIO

GIROLAMO CHECCACCI, SEGRETARIO AGGIUNTO

GIUSEPPE GASBARRI, TESORIERE — LEOPOLDO GALEOTTI, CONSULTORE LEGALE

FURONO POI NOMINATI

PIETRO TARTINI, TESORIERE — GIUSEPPE MORENI, SEGRETARIO

E DEPUTATI

GIUSEPPE GASBARRI — MARCHESE FERDINANDO BARTOLOMMEI — DUCA DI SARTIRANA

IL PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI

CHE FURONO

MARCHESE NICCOLÒ ANTINORI — ENRICO POLLASTRINI — FELICE FRANCOLINI

LORENZO STROZZI ALAMANNI, OPERAIO DI S. MARIA DEL FIORE

CONTE GUGLIELMO DE CAMBRAY-DIGNY — NICCOLÒ ANTINORI — FILIPPO DE' MARCHESI TORRIGIANI

CONTE ALFREDO SERRISTORI — MARCHESE ANTONIO GERINI — MARCHESE CARLO GINORI

E PRINCIPE TOMMASO CORSINI

COMITATO ESECUTIVO
costituito a' XXVII Dicembre MDCCCLXXV

di cui furono pe' tempi

PRESIDENTI

PRINCIPE FERDINANDO STROZZI — CONTE UGOLINO DELLA GHERARDESCA — MARCHESE ANTONIO GERINI

E CARLO PERI, VICEPRESIDENTE

CONSIGLIERI

CONTE GUGLIELMO DE CAMBRAY DIGNY — CARLO FENZI — GELASIO BARBENSI

FILIPPO DE' MARCHESI TORRIGIANI — GIOVANNI TEMPLE LEADER

CONTE ALFREDO SERRISTORI E GIOVANNI RICASOLI FIRIDOLFI

CESARE BARSI, SEGRETARIO — PIETRO TARTINI SALVATICI, TESORIERE

EMILIO DE FABRIS, AUTORE ARCHITETTO

LUIGI DEL MORO, ARCHITETTO

ELENCO DELLE SOTTOSCRIZIONI

PER LA COSTRUZIONE

DELLA FACCIATA DI S. MARIA DEL FIORE

Sua Santità il Sommo Pontefice Pio IX	L.	12,366
Sua Maestà il Re Vittorio Emanuele II	»	100,000
S. A. R. il Principe Eugenio di Savoia Carignano	»	10,000
S. A. I. e R. il Granduca Ferdinando, per la costruzione del gran Tabernacolo e della statua della Madonna	»	42,000

Associazioni costituitesi per offerte collettive di Lire CINQUEMILA.

1. Circolo Fiorentino	L.	5,000
2. Impiegati Comunali	»	5,000
3. Associazione dei Tipografi e Stampatori, preseduta dal fu Sig. Comm. Giuseppe Civelli, oggi dal Sig. Comm. Giovanni Temple Leader	»	5,000
4. Società l'Anonima Fiorentina	»	5,000
5. Associazione dei negozianti di generi alimentari nel Vecchio Mercato, ora rappresentata dai Sigg. Giulio Betti, Dionisio Monsani ed Egisto Nucci	»	5,000

Impiegati delle appresso Opere Pie:

Arcispedale di S. M. Nuova.		
Pia Casa di Lavoro.		
R. Orfanotrofio del Bigallo	L.	5,000
R. Spedale degl' Innocenti		
R. Azienda dei Presti.		

Sottoscrittori per Lire CINQUEMILA e più.

S. E. Reverend. Mons. Eugenio Cecconi, Arcivescovo di Firenze	L.	5,000
S. E. Principe Ferdinando Strozzi	»	5,000
March. Carlo Gerini.	»	5,000
Marchesa Isabella Gerini	»	5,000
March. Antonio Gerini	»	5,000
Marchesi Mario e Pier Filippo Covoni	»	5,000
S. E. Principe Don Tommaso Corsini	»	5,000
Barone Bettino Ricasoli	»	5,000
Comm. Senatore Carlo Fenzi	»	5,000
Comm. Andrea Tesei	»	5,000
Nobili Ottaviano e Fabio Lenzoni	»	5,000
Comm. Senatore Avv. Tommaso Corsi	»	5,000
Marchesi Piero, Filippo, Raffaele e Carlo Torrigiani	»	10,000
Duca Don Scipione Salviati	»	5,000
Cav. Pietro Benini	»	5,000
Conte Francesco Guicciardini	»	10,000
Conte Luigi e Mons. Ferdinando Capponi	»	5,000
Donna Maria Borghese Principessa di Rossano	»	5,000
March. Andrea Rondinelli-Vitelli	»	5,000
Lorenzo de' Principi Corsini Marchese di Tresana	»	5,000
Marchesa Marianna Rinuccini-Trivulzio e Marchesa Eleonora Rinuccini-Corsini	»	5,000
Conte Ugolino e Contessa Giulia Della Gherardesca	»	5,000
Conte Guglielmo e Contessa Giuseppina Mori-Ubaldini-Alberti	»	5,000
Marchese Francesco Corsi-Salviati	»	5,000
March. Bardo e Marchesa Pia Corsi-Salviati	»	5,000
Conte Comm. Giuseppe Fabbricotti	»	5,000
Principessa Teresa Borghese	»	5,000
Comm. Giovanni e Luisa Temple-Leader	»	10,000
Comm. Angiolo Vegni	»	5,000
Giuseppe Fisher	»	5,000
Marchese Carlo Alfieri di Sostegno	»	5,000
Principe Don Clemente Rospigliosi	»	5,000
Cav. Alberto Ricasoli-Firidolfi	»	5,000
Marchese Generale Giov. Battista Zappi e Figlio	L.	5,000
Marchesa Enrichetta Michelagnoli-Nerli e Figlio	»	5,000
Maddalena Matteoni vedova Sermolli	»	5,000
Cav. Cesare Volpini	»	5,000
Cav. Ferdinando Chiari	»	5,000
Marchesa Ottavia Ginori-Lisci	»	5,000
Marchese Senatore Luigi Ridolfi	»	5,000
Cav. Antonio e Cav. Giorgio Fossi	»	5,000
Generale Alfonso La Marmora	»	5,500
Ferdinando Fici	»	5,000
Marchese Domingo Fransoni	»	5,000
Marchesa Elena Riccardi-Strozzi	»	5,000
Conte cav. Vespasiano Baldini e Figlio	»	5,000
Comm. Ubaldino Peruzzi	»	5,000
Marchese Vittorio degli Albizzi	»	5,000
Conte Pietro Bastogi	»	5,000
Contessa Carlotta e Conte Pietro Masetti	»	5,000
Marchese Giovanni Geppi	»	5,000
Conte Cosimo Degli Alessandri	»	5,000
Maurogordato M. P.	»	5,500
Cav. Eugenio Falcini e Figlio	»	5,000
Marchese Lodovico e Marchese Carlo Incontri	»	5,000
Cav. Federigo Stibbert	»	5,000
Nobil Casa Ginori-Lisci	»	5,000
Marchese Lorenzo Strozzi Alamanni	»	5,000
Marchesa Panciatichi Ximenes-Paolucci	»	5,000
Maddalena da Filicaja e Figli	»	5,000
Elena e Comm. Giuseppe Mantellini	»	5,000
Conte e Contessa Canevaro	»	5,000
Carlotta Pappudoff e Figlio	»	5,000
Conti Florestano e Gastone De Larderel	»	5,000
Principessa Adelaide Corsini Vedova Conti	»	5,000
Nobili Filippo, Alessandro e Rodolfo Fratelli Pasqui	»	5,000
Conte Francesco Arese	»	5,000
Comm. Domenico e Teresa Balduino	»	5,000
Aristide Castelli	»	10,000
A. Baille De St. Martin	»	5,000
Marchese Andrea Carrega-Bartolini Principe di Lucedio	»	5,000
Marchese Giuseppe Stiozzi-Ridolfi	»	5,000
Dott. Marco Capoquadri	»	5,000
Principessa Wanda Carolath Beuthen	»	6,000
Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo della Metropolitana Fiorentina	»	5,000
Conte Alberto Papafava De' Carraresi	»	5,000
Barone Giovanni Nicotera	»	5,000
Cav. Pietro Tartini Salvatici	»	5,000
Marchesa Isabella Gerini nata Magnani (seconda offerta)	»	5,000
Marchese Pompeo e Marchese Luca Bourbon Del Monte	»	5,000
Carlo Vai da Verrazzano	»	5,000
Signora Matteini	»	5,000
Contessa Enrichetta Dzieduszyska Cappelli	»	5,000
Maria Guadalupa Placci e Figli	»	5,000
Rosalia Piatti	»	5,000
Contessa Giulia Fontanelli Vedova Spalletti	»	5,000
Contessa Caterina Placidi Bargagli	»	5,000
Conte Casimiro Mathis	»	5,000
Cav. colonnello Ferdinando de' Merci	»	5,000
Marchese Francesco Balbi di Piovera, consorte e figlio	»	5,000
Fortunata Chiesi vedova Focardi	»	5,000
Principessa di Trabia e di Butera	»	5,000

Contessa Maria Petrowitz Galeotti	L. 5,000
Marchese Francesco Carrega de' Principi di Lucedio	» 5,000
Marchese Vincenzo Trigona di Canicarao e Diannamare e Figlio Giuseppe	» 5,000
Marchesa Isabella Gerini nata Magnani (terza offerta)	» 10,000
Conte Alfredo Serristori	» 10,000
Comm. Giovanni Meyer	» 5,000
Cav. Emilio Meyer	» 5,000
Avv. Filippo Brocchi	» 5,000
Marchese Augusto Bolognini-Morini	» 5,000
Leopoldo e Giuseppe fratelli Spinelli	» 5,000
Marchesa Medici del Vascello	» 5,000
Conte Giovanni Rucellai	» 5,000
Carlo Cammillo Shinkwin	» 5,000
Iacopo Piccinetti, Fanny Manci vedova Piccinetti e figlio Carlo	» 5,000
Conte Senatore Giovanni, contessa Maddalena e conte Enrico Guarini	» 6,000
Marchese Corbizzo Altoviti-Avila	» 5,000
Conte Niccolò e conte Angelo Papadopoli	» 5,000
Emilio Du Fresne	» 5,000
Paolina Feroni vedova di Ferdinando Morelli per sè e Figli	» 5,000
Giuseppe Giuntini	» 8,000
Comm. Egisto P. Fabbri	» 5,000
Federigo F. V. e Gustavo Wagnère	» 5,000
Senatore Alessandro Rossi	» 9,000
Don Augusto Torlonia	» 5,000
Angelo e Giuseppe fratelli Frescobaldi	» 5,000
Gustavo Hagermann	» 10,000
Maria ved. del prof. Coriolano Cecconi	» 5,000
Principe Don Tommaso Corsini	» 5,000
Principe Don Giulio Torlonia	» 5,000

Sottoscrittori per Lire DUEMILA.

S. M. l' ex-Imperatrice Eugenia e Figlio	L. 2,000
Comm. Carlo Peri	» 2,000
Avv. Cesare Barsi	» 2,000
Cav. Ing. Enrico Guidotti	» 2,000
Avv. Enrico Brenzini	» 2,000
Cav. Avv. Luciano Luciani	» 2,000
Comm. Federigo Marcuard	» 2,000
Cav. Niccolò Antinori	» 2,000
Marchesa Elisa Torrigiani	» 2,000
Signora Cristina Fenzi	» 2,000
Marchese Azzolino Malaspina	» 2,000
Cav. Avv. Arnaldo Pozzolini	» 2,000
Conti Giovanni e Ferdinando da Montauto	» 2,000
Cav. Avv. Cesare Pecchioli	» 2,000
Cav. Avv. Olinto Barsanti	» 2,000
Conte Valerio Arrighetti	» 2,000
Cesare Augusto Stefani	» 2,000
Cav. Avv. Giacomo Rossi	» 2,000
Conte Senatore Guglielmo De Cambray Digny	» 2,000
Barbera ed Anna sorelle Galeotti	» 2,000
Comm. Giuseppe Civelli	» 2,000
Anonimo per mano del cav. Pellegrino Niccoli	» 2,000

Sottoscrittori per somme inferiori a lire DUEMILA ma non inferiori a lire CINQUECENTO.

Bargagli cav. Gran Croce Scipione	L. 588,00
Stanislao Giorgetti	» 500,00
Cav. Emilio Forini	L. 1.000,00
Cav. Igino Coppi	» 500,00
March. Lodovico Stefano Pallavicini	» 500,00
Emilio Du Fresne	» 500,00
Fratelli Bizzarri	» 500,00
Janetti Padre e Figli	» 500,00
Giulietta Corridi-Hall	» 500,00
Contessa Maria Elisabetta Raffo	» 500,00
Mons. Donato e Simone Duca di S. Clemente	» 1,000,00
Contessa Enrichetta Orford	» 500,00
Contessa Larisch	» 500,00
Cav. G. G. Bertini	» 500,00
Comm. Ing. Felice Biglia	» 1,000,00
Anonimo per mano del sig. comm. generale Clemente Corte	» 500,00
Anonimo per mano del Molto Rev. Padre Mario Min. Rif.	» 1,667,58
Conte Alexis De Hitroff	» 500,00
Conte Cesare Rasponi	» 500,00
Anna vedova Spinelli	» 1.000,00
Carlotta Mazzoni vedova Vannoni	» 1,000,00
Cav. Avv. Emilio Della Nave	» 500,00
Cav. Avv. Uberto De Nobili	» 1,000,00
Anton Domenico Tavanti	» 1,000,00
Marchese Senatore Giuseppe Garzoni	» 500,00
Corsini S. E. Don Tommaso	» 500,00
Anonimo	» 1,000,00

Sottoscrizioni raccolte a cura del Comitato speciale per i forestieri già composto come appresso:

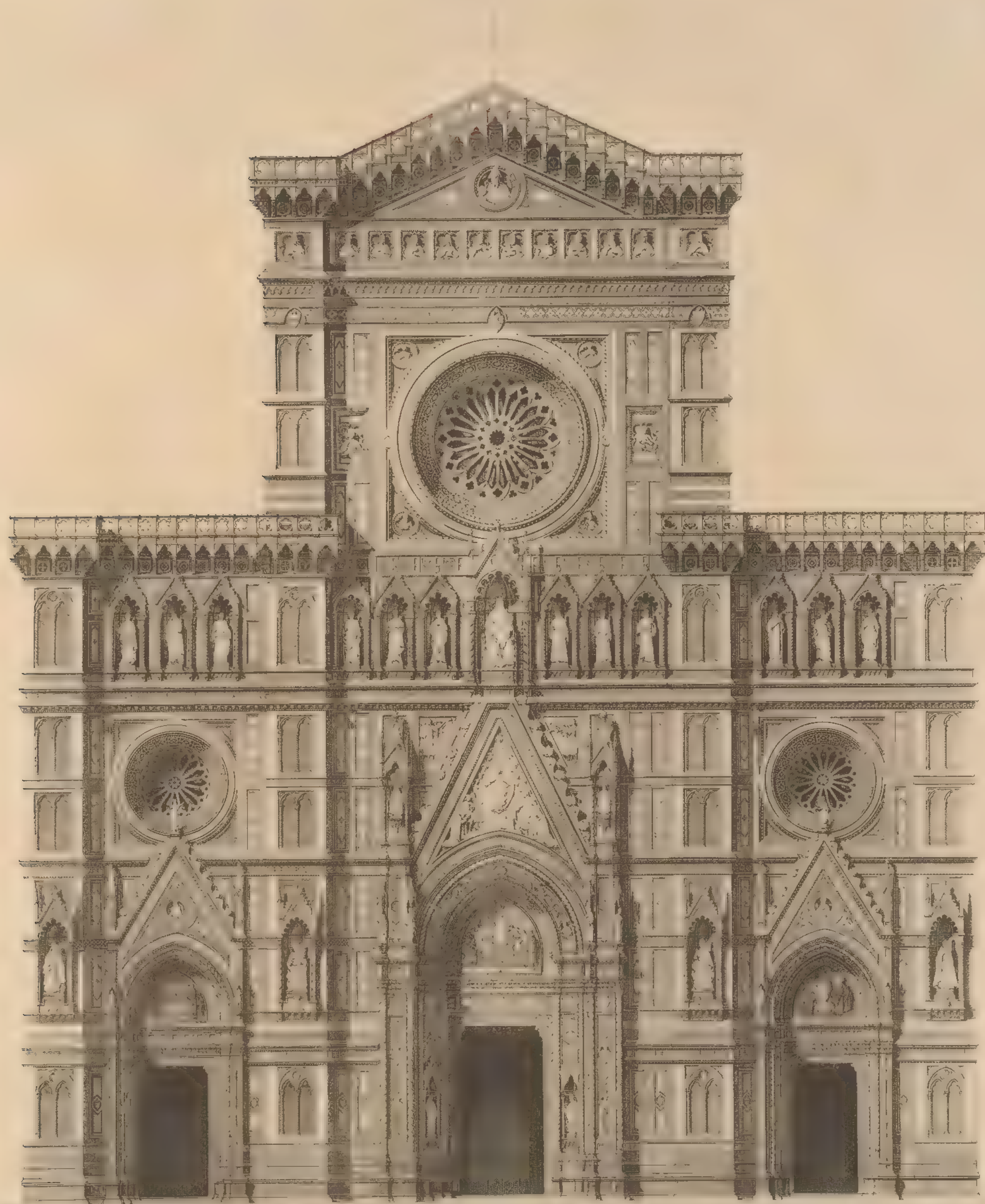
S. E. il Principe Paolo Demidoff, *Presidente*
Giorgio Maquay, *Vice-Presidente*
Conte Demetrio Boutourline
Duca di Dino
Marchese Lodovico Incontri

Somme sottoscritte:

Duca di Dino e Barone di Talleyrand	L. 3,000
M. D. G. Maquay	» 500
Conte Crawfford e De Balcarres	» 12,500
Conte Demetrio Boutourline	» 5,000
Contessa Anna Boutourline	» 5,000
Conte Augusto Boutourline	» 5,000
Miniera di Montecatini	» 5,000
Principe Paolo Demidoff di S. Donato	» 30,000

Offerte fatte per atto di ultima volontà.

Dario Pecorini	L. 1,056
Conte Luigi Passerini	» 1,000
Generale Alfonso La Marmora	» 20,000
Conte Mario Mori-Ubaldini Degli Alberti	» 500
Cav. Dott. Vincenzo Alberti	1,000
Luigi Casamorata	» 100
Cav. Pietro Marcucci	» 875
Cesare Messeri	50
Caterina Verzani ne' Cioci	» 2,000
Enrico Conti	» 5,000
Marchesa Eleonora Torrigiani vedova Pazzi	» 10,000
Domenico del fu Benedetto Mignani	» 5,000
Eugenio Giamberini	» 2,000
Angelo Luconi	» 50
Ranieri Panerai	» 100



FACCIATA DI SANTA MARIA DEL FIORE

PROF. EMILIO DE FABRIS, ARCH.°



PORTA MAGGIORE



STATUE SUI P ONCINI DELLA PORTA MAGGIORE

FIRENZE [illegible]



FIANCO DELL'ARCO DELLA PORTA MAGGIORE



PROSPETTO SULLA FRONTE DELLA NAVE LATERALE (SINISTRA)



PROSPETTO SULLA FRONTE DELLA NAVE LATERALE DESTRA



SGUANCIO DELL'ARCO DELLA PORTA MINORE (SINISTRA)



PARTE CENTRALE DELLA FACCIATA

Scala

[illegible] IX



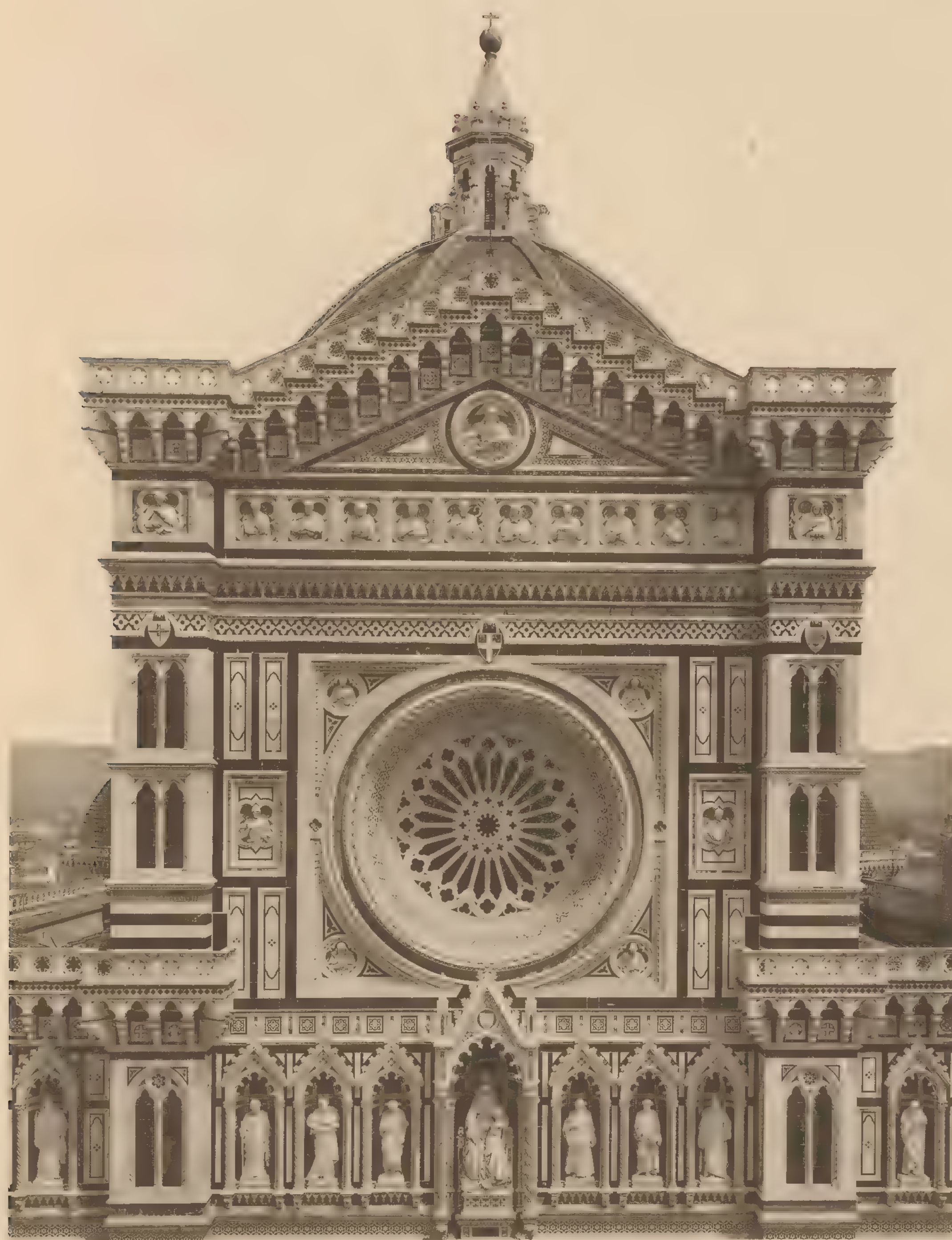
TAB[illegible] [illegible] LA M[illegible]NA



BASSOR.LIEVI DELLA PORTA MAGGIORE



ORNAMENTI DELLA PORTA MAGGIORE



PARTE SUPERIORE DELLA NAVE CENTRALE



TABERNACOLO NEL PILONE ANGOLARE (DESTRO)



TABERNACOLO NEL PILONE MEDIO (DESTRO)



TABERNACOLO NEL PILONE MEDIO SINISTRO



TABERNACOLO NEL PILONE ANGOLARE (SINISTRO)

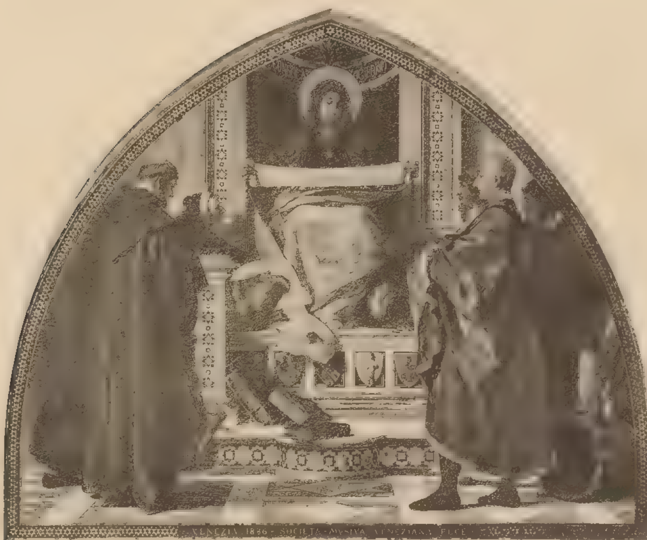
TAV. XV.



MOSAICO DELLA LUNETTA SULLA PORTA MAGGIORE



MOSAICO DELLA LUNETTA SULLA PORTA MINORE (SINISTRA)



MOSAICO DELLA LUNETTA SULLA PORTA MINORE (DESTRA)



SGUANCIO DELL'OCCHIO MAGGIORE



OCCHIO SULLA PORTA MINORE SINISTRA



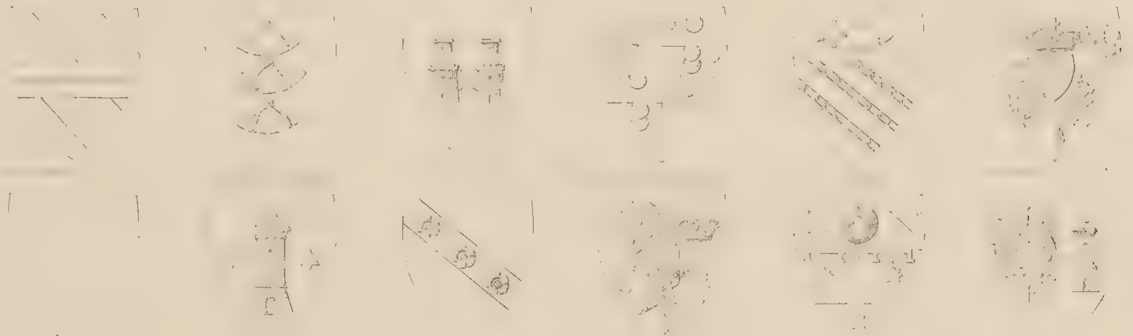
ROSONE DELL'OCCHIO MAGGIORE

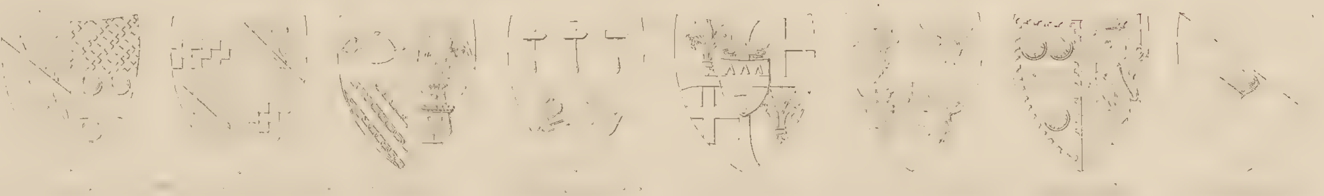


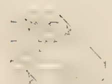
ORNAMENTI DELLA PORTA MINORE (SINISTRA)

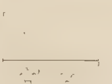
STEMMI NEL FREGIO DELLA PORTA MAGGIORE

P. EUGENIO DI SAVOIA CARIGNANO — Mr ARCIVESCOVO GIOVACCHINO LIMBERTI — S.M. IL RE VITTORIO EMANUELE II — S. S. PIO IX — S. A. LEOPOLDO II — Mr ARCIVESCOVO EUGENIO CECCONI — COM. UBALDINO PERUZZI





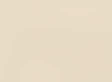
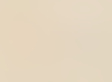
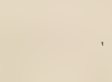
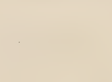
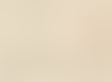


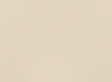


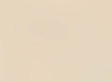
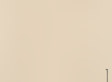
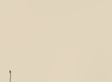


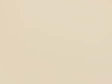
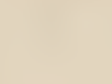


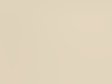






STEMMI SULLA FASCIA AL DISOPRA DELL IMBASAMENTO

(A DESTRA DELLA PORTA MAGGIORE)

